زدني علماً

ميشال بوتور

بحوث في الرواية الجديدة

ترجمة

فريد أنطونيوس

منشورات عويدات
بيروت . باريس



بحوث في الرواية الجديدة



ميشال بوتور

بحوث في الرواية الجديدة

ترجمة
فريد أنطونيوس

منشورات عويدات
بيروت . باريس

الطبعة الثالثة ١٩٨٦

الرواية كبحث

١

الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة .

والقصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزاً كبيراً ؛ فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة. فنحن ، من حين نبدأ أن نفهم الكلام حتى موتنا ، محاطون بالقصص دون انقطاع ، في الأسرة أولاً ، ثم في المدرسة ، ثم من خلال اللقاءات والمطالعات .

وليس الآخرون ، بالنسبة الينا ، ما رأيناه فيهم بأعيننا وحسب ، بل هم إلى ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم ، أو ما أخبرنا بـــه غيرهم عنهم، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم ، بل كل الذين ترامت الينا أخبارهم .

وهذا لا ينطبق على النـــاس وحدهم ، بل ينطبق كذلك حتى على الأشياء والأماكن ، كالأماكن التي لم أذهب اليها مثلاً ، ولكنها ُوصفت لي .

وهذه القصة التي تغمرنا من كل جانب تتخذ أشكالاً متنوعـــة ، من تقاليد الأسرة ، والأحاديث المتبادلة على المـــائدة حول ما حدث في الصبـــاح ، إلى التحقيق الصحفي أو العمل التاريخي . إن كلاً من هذه الأشكال يشدنا إلى قطاع خاص من الحقيقة .

ولهذه القصص الحقيقية جميعها صفة مشتركة ، إذ يمكن – مبدئياً – التثبت من صحتها . فينبغي لي أن استطيع غربلة ما نقل إلي عن فلان بمعلومات تجيئني من مخبر آخر . وهكذا دواليك ، وإلا وجدت نفسي أرتكب خطـأ فادحاً أو أنسج قصة خرافية .

ومن بين هذه القصص التي يتشكل بفضلها قسم كبير من عالمنا اليومي قصص قد تكون مختلقة بتعمد. فإذا شئنا أن نتجنب الخطأ باعطائنا الحوادث المسرودة صفات تميزها بسهولة عن الحوادث التي اعتدنا أن نراها ، وجدنا أنفسنا أمـــام أدب خيالي ، وأساطير ، وحكايات وهمية. أما الروائي، فإنه يقدم لنا حوادث شبيهة بالحوادث اليومية ، مسبغاً عليها أكثر ما يستطاع من مظاهر الحقيقـة ، مما قد يصل حتى الى الخداع (ديفو Defoe) .

بيد أن ما يقصه علينا الروائي لا يمكن التثبت من صحتـه ، وما يقوله لنا يجب أن يكفي ، بالنتيجة ، لإعطاء كلامه مظهر الحقيقة . فإذا التقيت صديقاً، وأسمعني خبراً مدهشاً ، فإنـه يشفع حديثه – لكي يحملني على التصديق – بأن فلاناً وفلاناً كانا هما أيضاً بين الشهود، وأنْ ليس علي إلا التثبت من صحة قوله . وعلى النقيض من ذلك ، ابتداء من اللحظة التي يضع فيهـــا الكاتب على غلاف كتابه كلمة رواية ، فهو يعلن أنه من العبث البحث عن هذا النوع من التثبت ، ذلك بأنه يفهمنا أن على الأشخاص أن يحملوا براهينهم المقنعة في أنفسهم ، وأن يعيشوا ، حتى ولو أنهم كانوا قد وُجدوا حقيقةً .

لنتصور أننا اكتشفنا أن أحد منشئي الرسائل في القرن التاسع عشر، يعلن لمراسله انه عرف الأب غوريو معرفة جيدة،وأن هذا الأخير ليس أبداً كما وصفه لنا بلزاك ، وأن بلزاك قد ارتكب أخطاء فادحة في هذه الصفحة أو تلك، فلن يكون لذلك ، بالطبع ، أية أهمية بالنسبة الينا. إن الأب غوريو هو ، بالضبط، كما وصفه لنا بلزاك ، (وكل ما يمكن أن يقال عنه ابتداءً من هذه النقطة) . أستطيع أن أعتبر أن بلزاك قد أخطأ في أحكامه على شخصه الخاص ، وأن هذا الشخص قـــد أفلت منـه ، ولكني ، لكي أبرّر موقفي ، ينبغي أن أعتمد على العبارات نفسها التي وردت في نصه ؛ ولا أستطيع أن استحضر شاهداً آخر .

وفي حين أن القصة الحقيقية تعتمد دائـــماً على مصدر خارجي واضح كل

الوضوح ، فإن على الرواية أن تكتفي بإظهار ما تحاورنا به . لهذا كانت الرواية أسمى حقل للحوادث الحسية ، وأسمى بيئة تُبحث فيهـا الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة ، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها ، ولهذا كانت الرواية مختبر القصة .

٢

إن العمل على الشكل في الرواية يكتسب مذ ذاك أهمية كبرى .

والواقع أن القصص الحقيقية ، في حال صيرورتها شيئاً فشيئاً عامة وتاريخية ، تتحدّد ، وتتنظّم ، وتتبدّل ، وفقـاً لبعض المبادىء (وهذا ينطبق على ما يسمونه اليوم الرواية «التقليدية» ، الرواية التي لا تعرض أية مشكلة) . ويقوم مقام الإدراك الأولي إدراك أقل غنى ، فيلغي قياسياً بعض المظاهر ، ويغطّي شيئاً فشيئاً التجربة الحقيقية ، جاعلاً من ذاته هذه التجربة نفسها ، ويصـل هكذا إلى مخاتلة شاملة . إن التفتيش عن الأشكال الخيالية يـُظهر ما في الشكل الذي اعتدناه من تعيين ، فيعرّيه ، ويسلمه الينا ، ويسمح لنا أن نجد وراء هذه القصة المحدّدة كل ما تخفيه أو ما تكتمه القصة الحقيقية التي تغرق فيهـا حياتنا بكاملها . ومن جهة ثانية يبدو واضحاً كل الوضوح أن الشكل بصفتـه مبدأ اختيار (والاسلوب منهذه الناحية يبدو كأنه أحد مظاهر الشكل لأنه الطريقة التي ترتبط بها حق جزئيات الكلام ، مما يسمح باختيار هذه الكلمـة أو ذلك التعبير عوضاً عن تلك الكلمـة أو ذاك التعبير) ، فإن أشكالاً جديدة تظهر في حقيقة الأشياء الجديدة ، وهذا بالطبع بمقدار ما يكون تلاحمهـا الداخلي أكثر ثباتاً بالنسبة للأشكال الاخرى ، وبمقدار ما تكون مدروسة ودقيقة .

وعلى النقيض من ذلك ، توافق الأشكال المتنوعة للقصة حقائق متنوعـة . ذلك أن العالم الذي نعيش فيه يتغيّر بسرعة كبيرة . والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد . فينتج عن ذلك قلق دائم ، ويتعذّر علينـا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات التي تهاجمه لأن الأدوات الكاملة تنقصنا

إن التفتيش عن الأشكال الجديدة الخيالية التي تتمتع بقوة استيعاب كبرى يلعب إذن دوراً ثلاثياً بالنسبة لمفهومنا للواقع بما فيه من إيضاح وارتياد وتطبيق. إن الروائي الذي يرفض هذا العمل ، ولا يقلب العادات رأساً على عقب ، ولا يفرض على قارئه أي جهد خاص ، ولا يجبره أبداً على العودة إلى نفسه بالنسبة لاعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل ، يلاقي – بالتأكيد – نجاحاً سهلاً ، ولكنه يجعل من نفسه شريكاً لهذا القلق العميق ، ولهذا الليل البهيم الذي نتخبط فيه . إنه يحمل انعكاسات ضميره أكثر تصلباً ، ويقظته أكثر صعوبة ، ويسهم في خنقه حتى ولو كانت لديه نوايا سخية ، ويكون عمله في النهاية ، سم ناقع .

إن الابتكار الشكلي في الرواية بعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيل ذلك ناقد قصير النظر ، وهو الشرط الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية .

٣

غير أن علاقة الرواية بالحقيقة التي تحيط بنا لا يمكن ان تتحول إلى هذا الواقع ، وهو أن ما تصفه لنا الرواية يمثل جزءاً خادعاً من الحقيقة ، جزءاً منعزلاً تماماً ، مرناً ، تمكن دراسته عن كثب . إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في اننا نستطيع التثبت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب ، بل هي إلى ذلك (أي حوادث الرواية) – ولنستعمل تعبيراً معروفاً – أكثر «تشويقاً» من الحوادث الحقيقية . أما سبب بروز هذه القصص المختلقة فيعود إلى أنها تنطبق على حاجة وتقوم بعمل ، والأشخاص الوهميون يملأون فراغاً في الحقيقة ويوضحونها لنا .

وليس الخلق وحده حلماً من أحلام اليقظة ، بل كذلك هي قراءة الرواية . فالرواية إذن تتأثر بالتحليل النفسي بكل ما في هذه الكلمة من معنى . ومن جهة ثانية ، إذا أردت أن أشرح نظرية ما ، نفسية كانت أم اجتماعية ، أم أخلاقية ، أما أي شيء آخر ، فإنما يوافقني ، في الغالب ، أن ألجأ الى مثل

مختلق . وسوف يلعب أشخاص الرواية هذا الدور بمنتهى البراعة ، وسأتعرف الى هؤلاء الأشخاص حتى في أصدقائي وفي معارفي ، فأوضح سلوك هذا معتمداً على مغامرات ذاك ، الخ ...

إن تطبيق الرواية على الحقيقة أمر بمنتهى التعقيد . وليست واقعية الرواية التي تتمثل كجزء خادع من حياتنا اليومية سوى مظهر خاص منها ، مما يسمح لنا بعزل الرواية كنوع أدبي مستقل .

وإني أطلق كلمة « رمزية » في الرواية على مجموعة العلاقات التي تصفها لنا مع الحقيقة التي نعيشها .

وليست هذه العلاقات هي نفسها بحسب الروايات ، ويبدو لي أن عمل النـاقد الأساسي هو تنظيمها وتوضيحها ليتمكن من استخراج جميع الدروس التي يتضمّنها كل عمل أدبي خاص .

ولكن، لمّا كنا في الخلق الخيالي، وفي إعادة الخلق التي هي القراءة الواعية، نجرّب طريقة معقدة من العلاقات ذات المرامي المتعددة ، وإذا كان الروائي يحاول أن يشركنا باخلاص في تجربته ، وإذا كانت واقعيته محسوسة ككل الاحساس ، وإذا كان الشكل الذي يستعمله متمماً بشكل كاف ، فانه مقود ، بالضرورة ، الى توهم هذه النماذج المختلقة للعلاقات في داخل عمله الأدبي نفسه . إن الرمزية الخارجية في الرواية تهدف الى الانعكاس في رمزية داخلية ، وتلعب بعض الأجزاء بالنسبة إلى المجموع ، الدور الذي تلعبه الرمزية الداخلية بالنسبة الى الحقيقة .

٤

من المسلم به أن هذه العلاقة العامة « للحقيقة » التي تصفها الرواية بالنسبة للحقيقة التي تحيط بنا هي التي تحدّد ما يسمونه ، عادةً ، مبحث الرواية أو موضوعها ، ويبدو هذا كأنه جواب عن بعض حـالات الضمير . إلا أن هذا المبحث ، وهذا الموضوع ، لا يمكن أن ينفصلا عن الطريقة التي يُعرضا بها ، وعن الشكل الذي يُعبّر به عنها . فلكل موقف جديد ، ولكل مفهوم

جديد لمضمون الرواية ، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة ، ولهيكلها ، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة، والاسلوب، والتقنية ، والتأليف ، والبناء . وعلى النقيض من ذلك، فان التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة ، ويكشف عن علاقات جديدة .

وانطلاقاً من بعض درجات التفكير تبدو الرمزية والشكلية والواقعية في الرواية كأنها مقوّمات لوحدة لا تتجزأ .

والرواية تهدف ، بالطبع ، وينبغي لها أن تهدف إلى توضيح نفسها بنفسها، ولكننا نعرف جيداً أن هنالك أوضاعاً تتصف بعدم القدرة على الانعكاس ، ولا تقوم إلا بالوهم الذي تسبغه على موضوعها ، واليهـا تنتمي تلك الأعمال الأدبية التي لا يمكن أن تظهر الوحدة في داخلها، واليها تنتمي مواقف الروائيين الذين لا يتساءلون عن طبيعة عملهم وعن صحة الأشكال التي يستعملونهـا ، هذه الأشكال التي لا يمكن أن تنعكس دون أن تكشف على الفور عن تقصيرها وكذبها، هذه الأشكال التي تعطينا صورة عن الحقيقة تناقض كل المناقضة الحقيقة التي جعلتها ترى النور ، والتي تحاول أن تخفيها . هنا خداع ينبغي للناقد أن يكشفه ، لأن أعمالاً أدبية كهذه ، مع كل ما تتمتع به من روعة ، تُبقي على الظلام وتزيده حلكة ، وتبقي الضمير في متناقضاته ، وفي عماه الذي يُخشى أن يقوده الى أسوأ حالات الفوضى .

وينتج عن كل هذا، أن كل تغيير حقيقي في الشكل الخيالي ، وكل تفتيش مثمر في هـذا الحقل ، لا يمكن أن يقوم إلا في داخل تغيير لمفهوم الرواية نفسها التي تتطور ببطء، ولا مفر من هذا التطور (كما تثبت ذلك جميع الأعمال الأدبية الخيالية الكبرى في القرن العشرين) نحو نوع جديد من الشعر هو في الوقت نفسه ملحمي وتعليمي ، ضمن تغيير لمفهوم الأدب نفسه بـدأ يظهر لا كوسيلة بسيطة للراحة أو الترف ، بل في دوره الأساسي ضمن العمل الاجتماعي ، وكخبرة منظمة .

(١٩٥٥)

رأي في روايومون

أصبحت روائياً بالضرورة[1] . وما استطعت أن أتجنب ذلك . وإليك ما حصل على وجه التقريب : كنت أقوم بدراسات فلسفية ، وفي هذه الأثناء نظمت قصائد عديدة . وحدث أن برزت بين هذين القسمين من نشاطي فرجة كبيرة جداً . وكان شعري من نواحي كثيرة شعراً مشوشاً ، بعيداً كل البعد عن العقل ، بينما كنت أود بالطبع – من خلال هذه القصائد – إلقاء الضوء على بعض المواضيع الغامضة في الفلسفة .

وعندما تركت فرنسا وجدتني أمام هذه الصعوبة تتفاعل في نفسي ، فكيف السبيل الى التوفيق بين الفلسفة والشعر ؟ فظهرت لي الرواية كحل وحيد لهذه المشكلة الشخصية منذ أن أظهرت لي دراسة كبار الكتاب في القرنين التاسع عشر والعشرين أن في أعمال هؤلاء الأدبية تطبيق موافق لعبارة مالارميه هذه: « في كل مرة يبذل جهد لتحسين الأسلوب يكون هنالك نظم شعر » ، وأن في هذه الأعمال الأدبية يتم « انعكاس » يمكن أن يُدفع به بعيداً ، أقله في طريقة وصف الأشياء وصفاً منظماً ، يمكن إلحاقه في إطالة التطور الفلسفي المعاصر الذي يجد أوضح تعبير عنه وأنسب حلّ لمشاكله في المظاهر الحسية .

إن الشاعر يستعين بعلم العروض ، سواءً أكان ذلك من النموذج الكلاسيكي ، مما يقوم حالياً في فرنسا على العد حتى اثني عشر مقطعاً ، أو من النموذج السريالي مما يقوم على تقديم صور متتابعة متناقضة . فالشاعر يخترع وهو يتلاعب

---

١ – روايومون : Rayaumoni .

بالكلمات في داخل بعض الأشكال ، ويبذل جهده لينظمها وفقــاً لضرورات الرنّة والبصر ، وهكذا يتوصل ثانية الى إيجاد معناها ، وإلى تعريتها ، معيداً اليها إشراقها وقدرتها على الحياة .

ونحن ، بتوسيعنا معنى كلمة أسلوب – وهذا يفرض نفسه انطلاقاً من تجربة الرواية الحديثة – وبتعميم هذه الكلمة ، وأخذها على جميع المستويات ، يسهل علينا أن نظهر أننا باستعمالنا تراكيب تتمتع بقوة كافيـــة ، شبيهة بالتراكيب الشعرية ، وشبيهة بالتراكيب الهندسية أو الموسيقية ، وبتلاعبنا تلاعباً منظماً بعناصر البعض بالنسبة الى العناصر الأخرى ، الى أن نلتهي الى ذلك البيان الذي ينتظره الشاعر من عروضه ، استطعنا أن نجمع قوى الشعر داخل وصف ينطلق من أردأ أنواع الابتذال .

إني لا أكتب الروايات لأبيعها ، بل لأحصل على وحدة في حياتي؛ فالكتابة بالنسبة إلي هي العمود الفقري ، وقد قال هنري جيمس في هــذا الصدد : « إن الروائي هو الشخص الذي لا يخسر شيئاً » .

وفي وقتنا الحاضر لا وجود لشكل أدبي يتمتع بالقوة التي تتمتع بها الرواية ، إذ إننا نستطيع أن نربط بهــا بطريقة دقيقة كل الدقة ، بالعاطفة أم بالعقل ، حوادث حياتنا اليومية التي لا قيمة لهــا في الظاهر ، والأفكار ، والحدس ، والأحلام التي هي ، ظاهرياً ، أكثر ما تكون بعداً عن لغتنا اليومية .

وهي الى ذلك وسيلة مدهشة للصمود وللاستمرار في العيش بإدراك، في عالم مخيف تقريباً يهاجمنا من كل ناحية .

وإذا صح وجود علاقة حميمة بين المعنى والمبنى كما كانوا يقولون في مدارسنا، فإني أعتقد انــه من المفيد الإصرار على هــذا الواقع وهو أن الروائي يجد في تبصره في المبنى وسيلة ممتازة للهجوم ، وسيلة يرغم بها الواقع على أن ينكشف ، ويقود بها نشاطه الخاص .

إن بعض الفنانين السذج يتوصلون – بالتأكيد – الى بلبلتنـــا . بيد أن

الكثيرين منا لا يمكنهم أن يكتفوا بالسذاجة ، والادعاء بالعودة اليها إن هو إلا كذب . لقد فات الأوان . نحن مجبرون على التفكير في ما نعمل ، فيجب أن نعمل بوحي الضمير ، وأن نجعل من روايتنا أداة للتجديد، وبالتالي للتحرر، وإلا نكون قد رضينا بالبلاهة والهوان .

ذلك أن الحماقة والخزي يكمنان في جميع الزوايا لمراقبتنا، وهما على استعداد للقضاء علينا ومحونا . أفلا تسيطر عليك كل يوم رائحتها المتصاعدة من بعض الصحف ، أو من بعض المحادثات في ردهات الاستقبال ؟

وإذا حدث أن نشر الروائي كتاباً ، هذا التمرين الأساسي لوجوده، فذلك لأنه بحاجة ماسة الى القارىء ليقوده بنجاح ، كشريك له في التأليف ، كغذاء له في نموه وثباته ، كشخص ، كفكر ونظرة .

والروائي – بالتأكيد – هو قارىء نفسه ، ولكنه قارىء غير كاف ، يتألم من عدم كفايته ، ويرغب كثيراً في العثور على قارىء آخر يكمّله ، ولو كان قارئاً مجهولاً .

ولكي يتمكن صوتي من البقاء فلا مفرله من أن يسنده صداه الخاص . إن الأصدقاء والمعارف لا يكفون أبداً ، ويجب أن يجيء العزاء والتشجيع من المدى الأبيض ، من الجمهور مولّد القلق والضياع .

وهذا الجواب سيُعبر عنه بشتى الوسائل : بمقالات نقدية ، ومحادثات ، ورسائل ، إذن بواسطة أشخاص معينين ينبرون للنطق باسمه وللتبشير به . ويكون التعبير عنه أكثر لباقة وحذاقة وفقاً لأسس قوية، بالتغيير البطيء الذي سيحدث في داخل البيئة نفسها التي يعيش فيها الروائي ، هذه البيئة التي أدى التوتر والشقاء فيها الى ولادة الرواية ، لأن الناس يغيرون شيئاً فشيئاً نظرتهم الى هذه البيئة، والى أنفسهم، والى كل ما يحيط بهم، فتتخذ الأشياء، بالتالي، توازناً جديداً مؤقتاً تبدأ على أساسه مغامرة جديدة .

هنالك مادة ما ترغب في الظهور ؛ وبمعنى آخر ، ليس الروائي هو الذي

يضع الرواية ، بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها ، وما الروائي سوى أداة إخراجها ، ومولّدها . ونحن نعرف مقدار ما يتطلبه ذلك من علم ومعرفة وصبر وأناة .

ومنذ الإحساس بهذا الادراك المشوش ، المؤلم تقريباً ، لمنطقة ما تتعذب من الظلمة ، وتفرض بغموض أن تتجنّب حتى نهاية الكتاب ، هناك انتباه وانتظار ، وهناك مراقبة وقيادة ، وهناك استشارة والتجاء . وطوال هذا المخاض هناك تفكير ، إذن تطبيق على المعنى الموسيقي والحسابي بالمعنى الذي يستعملون به هذه الكلمة في العلوم الطبيعية ، وهذا التفكير لا يمكن أن يتم من ذاته ، ولا أن يستقيم بوضوح ، إلا بعدد من الرموز والمخططات ، وضمن شيء من التجريد . إن التوفيق بين الفلسفة والشعر الذي يتم داخل الرواية عندما تبلغ مستواها من التأجج يستدعي اللجوء الى الرياضيات .

لا أستطيع أن أبدأ بكتابة رواية ما إلا بعد أن أكون قد درست تنظيمها شهوراً عديدة ، وإلا ابتداء من اللحظة التي أجدني فيها مالكاً المخططات الضرورية التي تبدو لي فاعليتها معبرة وكافية بالنسبة المنطقة التي استدعتني في بدء الأمر . وإذا ما تسلحت بهذه الآلة وبهذه البوصلة ، وبهذا المخطط المؤقت إذا شئت ، فإني أبدأ رحلتي التنقيبية وأبدأ المراجعة . إن هذه المخططات نفسها التي أستلهمها ، والتي بدونها ما كنت لأجرؤ على سلوك هذا الطريق ، قد تسمح لي باكتشافات تجبرني على تغييرها ، ويمكن أن يحدث ذلك من الصفحة الأولى ، ويمكن أن يستمر حتى آخر تصحيح في المسودات المطبوعة . وهذا الهيكل يتطور في الوقت الذي يتطور فيه الهيكل العام بحيث أن جميع هذه الحوادث التي تؤلف خلايا وجسم الرواية وكل تغيير في التفاصيل يمكن أن يكون له انعكاس على مجموع التركيب .

وبالنتيجة ، لا أعرف ما يحدث في كتاب ، ولا أصبح جديراً بتلخيصه على وجه التقريب إلا عندما أكون قد انتهيت من وضعه .

وهذا التفهم الواعي للعمل الروائي يذهب – إذا تجرأت على القول – حتى الى الكشف عن الرواية بصفته كاشفاً ، وإلى جرها لتبدي أسبابها ، ويطوّر فيها العناصر التي ستظهر كيفية ارتباطها بما بقي من الواقع، وبأي شيء توضحه. عندئذ يبدأ الروائي يعرف ما يصنع ، وتبدأ الرواية بالإعلان عن نفسها .

إلا أن هذا الانعكاس الذي يحدث داخل الكتاب ليس إلا بداية الانعكاس العام الذي سيضيء الكاتب نفسه ، فيسعى الى تكوين ذاته ، وإعطاء وحدة لحياته ، ومعنى لوجوده وواضح أنه لا يستطيع أن يعطي هذا المعنى بمفرده؛ وفي هذا المعنى يكمن الجواب الوحيد على السؤال الذي تطرحه الرواية عن مكنونها ، والذي تجد حله شيئاً فشيئاً بين الناس .

(١٩٥٩)

الرواية والشعر

١ ـ مشكلة

عندما كنت طالباً ، نظمت ، كغيري من الطلاب ، قصائد كثيرة . ولم يكن ذلك تسلية وتمزيناً فحسب ، بل كنت اخاطر بمستقبلي . إلا أني من اليوم الذي بدأت فيه كتابة روايتي الاولى انقطعت عن نظم الشعر لأني أردت أن أحتفظ للكتاب الذي كنت أضعه بكل طاقتي الشعرية؛ وإذا كنت قد انصرفت إلى الرواية فذلك لأني وجدت في هذا التمرين صعوبات ومتناقضات جمة . وكنت بقراءاتي أعمال كبار الروائيين، على مختلف أنواعهم ، قد شعرت بأن في أعمالهم الأدبية طاقـــة شعرية مدهشة . فالرواية إذن ، في أسمى أشكالاً ، يمكن أن تكون طريقـة لحلّ الصعوبات وتجاوزها ، وانهـا أهل لاقتبال إرث الشعر القديم برمّته .

وإني إذ أتلفظ بعبارة كهذه أحس بأني أصطدم بتقاليد التفكير الفرنسية . ففي بلدان اخرى يستعملون غالباً الكلمة نفسها للدلالة على الشاعر والروائي ، أما في فرنسا ، فالتقليد المدرسيّ ، المتصلّب ، يقسم الأدب إلى أنواع عدة ، منفصلة كل الانفصال بعضها عن بعض ، والرواية والشعر يؤلفـان ما هو أكثر تناقضاً في هذا الحقل .

٢ ـــ مثال

إن كلمة « شعري » إذا ما استُعملت صفة لعمل ما ، فإنها تحمل معها عادة موجة من الإبهام ، وخاصة عندما تُطبّق على الرواية . وهاك مثلاً على ذلك .

« كانت جدران الغرفة التي أُدخل اليها الشاب مغطاة بالورق الأصفر ، وكان هنالك أزهار من الجيرانيوم وستائر من الموسلين على النوافـذ . وكانت الشمس الغاربة تلقي على كل هذا ضوءاً ساطعاً . ولم تكن الغرفة تحتوي شيئاً خاصاً : أثاث من الخشب الأصفر كله قديم العهد ، وأريكة ذات مسند كبير مقلوب ، وطاولة بيضية الشكل موضوعة قبالة الأريكة ، وطاولة للزينـة ، ومرآة مسندة الى فرجة بين كوتين في الحائط ، ومقاعد بمحاذاة الجدران ، ولوحتان أو ثلاث لا قيمة لها تمثل فتيات ألمانيات يحملن عصافير بأيديهن – هـــذا هو مجمل الأثاث » .

ها إنك قد انتهيت من قراءة هـذا المقطع . ظاهرة تحدث الآن تستحق أن نعيرها انتباهنـا بضع لحظات . عندما أقرأ أكون عادة في غرفـة (تستطيع التبديل في الديكور كما تشاء) جالساً على كنبة ، والجدران حولي لها لون معين ، وهناك أثاث يقع عليه ناظري ، إلا أني عندما أكون « غارقـاً » في العمل كما يقولون ، تبتعد هذه الغرفة « العادية » عني وتختفي : وما أراه إذا ما نظرت ، لا أعيره انتباهاً : عيناي تنزلقان ، والمقاعد التي هي أمام ناظريّ ، واللوحات المعلقة على الجدران كأنما تمحوها الأشياء المختلَقَة ، بل « المستحضَرة » بالمعنى الدقيق الذي كان لهذه الكلمة في السحر ، أي تلك الأشباح من الأشياء ، وتلك الغرفة الشبح التي تسلطت على الغرفة الحقيقية .

إني أدخل في الوقت نفسه برفقة الشاب الى غرفة جدرانها مغطاة بالورق الأصفر .

٣ ــ نقـــد

من أين تأتي هذه القوة الغريبة التي تمحو الأشياء الموجودة، بل هذه «الرؤيا»، وكيف تستطيع الغرفة الخيالية أن تفرض نفسها الى هذا الحد ؟

ينبغي بالطبع أن تكون العناصر المختلفة التي يتألف منها هـــذا الوصف مرتبطة بعضها ببعض بضرورة ما ، وأن تنصهر في هيكل خيالي ثابت .

هنالك أولاً هذا « التركيب » الذي يقيّد أشكالها كما في لوحة هولندية تمثل طبيعة ميتة . ولكن ، إذا كانت هذه الغرفة « تظهر » لي بهـذه القوة ، فذلك لأنها هي نفسها وسيلة يظهر لي بواسطتها شيء آخر ، وذلك لأن هذه الأشيـاء هي بدورها « كلمات » .

لقد اختار الكاتب هذا اللون بالذات ، وهذا الأثاث ، ليخبراني عن العصر الذي حدثت فيه القصة ، وعن البيئة التي جرت فيهـا ، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا ، وطرق عيشه وتفكيره ، ومقدار ثروته . على أن هـــذه الأشياء ، أي هذا الأثاث ، وهذا اللون بالذات ، لا تحـــدّد لنا حركات هذا الشخص وسلوكه النهاري فحسب ، بل هنالك بينها أشيـاء أخرى ، من نموذج خاص (مشابهة للوصف نفسه) ستظهر لنا ما يتسلّط عليه هو أيضاً عندمـــا لا يعود يعير هذا المكان انتبـاهاً ، أشياء هي بالنسبة لذاتها تمثل شيئاً آخر ، « أعمال فنيـة » تدعو الى السخرية بدون شك ، « أعمال فنية » هي مع ذلك خاصة بعصر معين ، وبيئة معينة ، ومرتبة اجتماعية ، وسنّ . وهي هنا لمساعدة هذا الشخص على العيش وعلى البقاء .

وهذه « اللوحات التافهة التي تمثل فتيات المانيات يحملن بأيديهن عصافير » هذه الأحلام . . .

وإذا ما أعيدت هذه الصفحة الى المكان الذي انتُزعت منه في الكتاب ، فإنها تقع في نقطة مهمة من الرواية . إن العناصر المجموعة هنا نجدها في صفحات

أخرى مهمة ، وهنالك أشخاص سيمرون من جديد في هذا المكان، إنها العقدة لكل هذا البناء . وكذلك إذا عدنا الى قراءة هذه الصفحة بعد قراءة الكتاب بكامله ، فإنها هي التي تعود فتظهر لدى استدعائها وإثارتها بهذه الكلمات القليلة.

وإذا وضعنا الكتاب في مجموعة العمل الأدبي الكامل لمؤلفه وجدنا في مقاطع أخرى أساسية تفاصيل من النوع نفسه .

« كان على النافذة كثير من الجيرانيوم، وكانت الشمس تشع بسنى مدهش».

إن هذا الاستمرار الثابت في خياله الذي أستطيع أن أدرس أسبابه فأتوصل الى تحليل ما يخفيه عنا أحياناً ، وحتى ما كان خافياً عنه هو نفسه ، إن هو إلا «كوة » او رمز يتيح لنا التغلغل الى أعمق أعماقه .

وأمام قوة كهذه، قوة تزداد بمقدار ما أستطيع وضع النص في عصر كاتبه، وأمام هذا البسط المدهش لعالم كامل تقريباً ، لعالمنا الذي يعرض نفسه هكذا دائماً للتحليل ، ألست مجبراً على استعمال كلمة « شعري » لأنعت بها النص المذكور ؟

وعندما أقول عن منظر أنه « شعري » ألا يعني ذلك أنني أمام هذا المشهد أجد نفسي مأخوذاً، فأتجاوز بخيالي هذه البيوت أو هذه الشواطىء التي أراها؟ إنها هي نفسها التي تجبرني على تركها ، وتجعل أن تمرّ أمامي جميع الأنواع من الشواطىء الأخرى ، وان هذا المكان يضم ما لا نهاية له من الأمكنة الأخرى ، وانه لا يبقى كما هو ، ولم يعد مغلقاً على نفسه ، وانه بالنسبة اليّ أساس لرحلة كاملة . وعلى هذا النحو يبدو لي هذا المقطع المذكور من الوصف أساساً لكل رحلة عبر التاريخ ورحاب الفكر .

٤ — رفض

ولكن ، لكي يمكن أن يحدث تطور كهذا علينا أن نرضى ، كشركاء ، بدخول الغرفة برفقة الشاب عندما يطلب الينا الكاتب ذلك . ومن يرفض

الدخول يحرم نفسه ، بالطبع ، من هذه الثروة بكاملها .

وإذا كنت قد ذكرت هذا النص ، فلأنه اختير ليكون مثلاً عما هو بعيد كل البعد عن الشعر ، اختاره رجل اعتبره حجة في هذا الحقل ، وهو ليس شاعراً كبيراً وحسب ، بل هو الى ذلك ناقد كثير الحساسية بالشعر حيثما وجد ، وهو دائماً حينما يتكلم عنه يستطيع أن يقنعني ، إلا انه هنا يرفض بكل بساطة أن يرى .

إنه يعلن بعد أن يغلق المزدوجين.

« أما أن يجيز الفكر لنفسه ، حق عرضياً ، مثل هذه الأسباب ، فإني لست على استعدادٍ لتأييده . يقولون ان هذا التخطيط المدرسي يجيء في مكانه ، وان للكاتب أسبابه في هذا المكان من الكتاب أن يرهقني . إنه يضيع وقته لأني لن أدخل الى غرفته » .

إن هذا المثل مأخوذ من ترجمة لكتاب « الجريمة والعقاب » لمؤلفه دوستويوفسكي ، وقد ذكره أندريه بريتون في أول بيان للسرياليين .

٥ ـ أسباب

إذا درسنا معارضة بريتون العامة للرواية ، وجدنا عنده ، بشكل واضح ، عدداً من الاعتراضات كوّنت بسرعة على الأعمال الزائعة في الأدب المعاصر ، بواسطة نقّادهم على ما يظهر من معسكر آخر . أما هذه الاعتراضات فمن المفيد ان نُفنّدها ، عندما تعرض تحت جميع أسلحتها الأكثر مضاءً . ولهذا سأعود الى النص المأخوذ من هذا البيان .

يقول بريتون : « يبدو لي أن الموقف الواقعي هو عدو لكل تقدم فكري او أخلاقي . إني أكرهه لأنه مصنوع من الاعتدال والحقد ، والاكتفاء المسفّ . انه هو الذي يخط هذه السطور المضحكة وهذه المقاطع الشائنة . إنه يزداد قوة في الصحف ، ويجرّ الخيبة على العلم والفن بدأبه على تملق الرأي العام في ذوقه

الأكثر انحطاطاً . انه الوضوح القريب من الحماقة ، من حياة الكلاب . يتأثر به نشاط أفضل العقول ، فيصيبها قانون « بذل الجهد الأدنى » كما أصاب غيرها من المفكرين . والنتيجة المضحكة لهذه الحالة في الأدب مثلاً ، هي وفرة الروايات. كلٌ ينطلق على هواه، وعلى سبيل التطهير والتصفيـــة اقترح السيد بول فاليري اخيراً ان يجمع في كتاب واحد « منتخبات أدبية » ، أكبر عــــدد ممكن من المطالع التافهة للروايات الركيكة ، على أن يكون فيه لأشهر الكتــاب حصة وافية. إن فكرة كهذه ما زالت تشرّف بول فاليرى الذي أكد لي انه، بالنسبة للروايات ، سيرفض دائماً ان يكتب : « خرجت المركيزة في الساعة الخامسة». ولكن ، هل تراه وفى بوعده ؟ » .

(لنلاحظ في معرض الكلام أن هذه العبارة التي كثيراً مــــا تنسب لبول فاليري لا وجود لها البتة في أعماله الأدبية ، ولكن بريتون، هنا ، يلصقها به)؛ ويتابع بريتون بهذه اللغة المتشامخة ، وبهذه الوقاحة البديعة ، التي لا شبيه لهــا إلا بما ورد في مقدمات راسين :

« إذا كان أسلوب الإعلام الصافي البسيط ، الذي تقدم عبــــارته المذكورة آنفاً مثلا عنه ،لها مجال في الروايات فقط، فذلك لأن طموح الكتّاب لا يذهب بهم بعيداً. إن الصفة الظرفية التي لا فائدة منها لكل تعليق من تعليقاتهم تجعلني أفكر في أنهم يتسلون على حسابي . إنهم لا يعفونني من أي تردد للشخص: «هل هو أشقر اللون ؟ كيف يدعى ؟ أسئلة محاولة حلاً نهائياً ببساطة كلية. ولم يُترك لي سلطة أخرى اختيارية إلا أن أغلق الكتاب ، وهذا ما لا أتأخر عن القيــام به منذ الصفحات الأولى . أما الوصف ، فلا شيء يشبه التفاهــة مثله . فليس سوى تراكم صور كاتالوج . والكاتب يختار منها أكثر فأكثر كما يحلو له . ويغتنم الفرصة ليترك لي بطاقاته البريدية ، ويحاول أن يحملني على اتفاق معه في نقــاط مشتركة » .

(ألم يظهر ماكس ارنست مثلاً في كتابه « تعاسة الخالدين » أي شعر يمكن

أن يتدفق من « تنضيد » صور كاتالوج ؟ ألم يظهر ذلك بشكل أوضح في « رواياته » الكبرى بالإلصاق ؟) . هنا يجيء دور ذكر دوستويوفسكي . فبعد ان يرفض بريتون دخول غرفته يبرر موقفه بقوله :

« إن كسل وتعب الآخرين لا يثيران اهتمامي، فلي من استمرار الحياة مفهوم كثير التقلب لأساوي مع الأفضل ساعات وهني وضعفي . أريد أن يلوذوا بالصمت عندما ينقطعون عن الإحساس . وافهموا جيداً أنني لا أدين النقص في الابتكار حباً بالإدانة ، وما أريد قوله هو أنني لا أهتم بالدقائق التافهة من حياتي ، وانه لا يليق بأي إنسان أن يبلور الدقائق التي تبدو له تافهة . فاسمحوا لي أن أتجاوز وصف الغرفة هذا مع كثيرين غيري » .

إن الروائي يمتنع عن كل هذا ، ولا يجوز أن نسمح لأي قارىء بتجاوز هذا الوصف، إذ اننا لدى قراءة أولى سريعة،وهذا ما يكتفي بهـ ويا للأسف ـ كثيرون من النقـّاد ، لا بد أن نهمل قراءة كثير من الكلمات ، والعبارات ، والصفحات ، مما يدعو الى العودة اليها . فإذا كان الوصف قد وضع هنا، فذلك انه لا غنى عنه .

والواقع اننا نلمس الطريقة المثلى التي تجيب بها الرواية مسبقاً على الاحتجاجات المبينة آنفاً . عندما يعلن بريتون أن «طموح الكاتب لا يذهب بعيداً» ويتكلم عن الصفة الظرفية والخاصة التي لا جدوى منها لكل من هذه الأوضاع ، وعن مسائل محاولة حلاً نهائياً ببساطة كلية ، فإن أقل ما يمكن أن يقال فيه هو أنه لم يحسن اختيار مثله .

ولكن هنالك ما هو أكثر رصانة، وهو بيت القصيد، أي هذا المقطع الأخير حيث يشرح لنا بريتون لماذا لا يريد حقيقة أن يقرأ صفحة كهذه . هنا عبارات كثيرة تنطلق في اتجاه واحد وتدلنا على تمييز أساسي بين نوعين من اللحظات : لحظات رائعة ، مشرقة ، تستحق أن « تتبلور » ولحظات « تفاهة » يجب ألا يؤتى على ذكرها .

٦ ــ علم العروض

عندما يستعمل ولد صغير ، للمرة الاولى كلمــة « شعر » ، وهو عائد من المدرسة مجيباً على أسئلة والديه اللذين يسألانه : « ماذا صنعتم هذا الصباح ؟ » ، فيقول : ــ « لقد قرأنا قصيدة » ، نعلم جيداً أن لهذه الكلمة بالنسبة اليه معنى معيناً يفهمه والداه بدون تردد . ولدى دخول هذه الكلمة في قاموس هذا الولد فلا يكون لها أي غموض أو التباس .

إن « القصيدة » هي نص يبدو مختلفاً عن غيره كل الاختلاف ، ولهــا في كتاب القراءة تقديم طباعي مختلف إذ تُطبع « سطوراً غير متساوية » (كانوا يعتبرون في القرن السابع عشر أن في هذا تعريفاً كافياً لها) ، وهي تعرّف عن نفسها ، خارجاً عن الكتاب ، بشكل مختلف عن الكلام العــادي لما لها من رنّة وإيقاع .

ومجموع هذه الوسائل المستعملة للحصول مسبقاً على هذا التمييز هو ما يُدعى بعلم العروض ، ويمكن كتابة تاريخ كامل للشعر الفرنسي استناداً على هذا التطور .

٧ ــ من القيثارة الى الصورة

في القرون الوسطى كان الشاعر المتجول الذي يغني في القصور يحمل معه آلة موسيقية ويعزف لحناً قبل الشروع بإنشاد شعره ويختمــه بلحن آخر . فكانت هذه النغمات الموسيقية الصادرة عن القيثــارة أو عن الكمان كهلالين يحيطان بالقصيدة ويعزلانها عن كل شيء غيرها . وشيئاً فشيئاً تسرّبت الآ لة إلى النص فكان لنا علم عروض بني على عددٍ من المقاطع ، وكان لنا هذه القافية التي تعلمنا بأن بيت الشعر قد تمّ كما تعلمنا الرنة في الآ لة الكاتبة ، عندما نضرب عليهــا ، بأن السطر قد انتهى .

لقد انحط علم العروض الكلاسيكي هذا في مجرى القرن التاسع عشر ، وحلّ محله نموذج مختلف عنه كل الاختلاف ، يتبع تسلسلاً وجدانياً مبنياً هو أيضاً على

اللقاء الاستثنائي بين الكلمات ، وهذا ما يسمونه اليوم « الصور الشعرية » التي تدهش خيالنا حتى قبل أن نتمكن من تفسيرها كرموز، أو صور، أو استعارات وصفية . ومثالاً على ذلك هذا البيت من الشعر لفكتور هوغو :

« الراعي الرأس المتشح بقبعة الغيوم » .

إن هذا الجمع بين الكلمات « راعٍ ورأس » و « قبعة الغيوم » ، الذي لا يتم في الحادثة الاعتيادية يعزل النص حتى قبل أن نتصور المشهد ، وقبل أن نعيد إلى الراعي قبعته ، وقبل أن نغطي الرأس بالغيوم .

ويذكر «الويار » في كتابه « اولى النظرات القديمة » هذا البيت من الشعر :

« لسانك السمكة الحمراء في قمقم صوتك » .

ويعلق على ذلك بقوله :

«إحساس بما قد رؤي ، صدق ظــــاهر لهذه الصورة من الشاعر أبولينير Apollinaire » .

والحالة هي نفسها بالنسبة لهذا البيت لـ « سان – بول رو » :

« الجدول ، الأواني الفضية في أدراج الوادي » ..

« إن الكلمة لا تعبّر مطلقاً عن غرضها تعبيراً كاملاً ، بل تقتصر على إعطاء فكرة عنه وعلى عرضه باختصــــار . ويجدر بنا أن نكتفي ببعض العلاقات البسيطة : إن اللسان والسمكة الحمراء هما متحركان ، ومرنان ، وأحمران ؛ والجدول والأواني الفضية لا تحدّد إلا تحديداً ضئيلاً الاستعارة المبتذلة للجدول ذي المياه اللجينية . ولكننا بواسطة هذه المماثلات البدائية تتألف صورة جديدة أكثر تحكماً ، لأنها أكثر تعييناً : قمقم صوتك ، أدراج الوادي ، ولا نعود نرى لسان صوتك والسمكة الحمراء في القمقم وجدول الوادي والأواني الفضيـــة في الأدراج ، لنتعلق كلياً بما ليس متوقعاً ، وبما يدهش ويبدو حقيقيـــاً ، وبما لا يُفسر : قمقم صوتك ، أدراج الوادي » .

وعلى غرار ذلك يضع «ألويار» ، بصورة ظاهرة ، السكية قبل الابقار، لأن هذا الجمع بين « دُرج الوادي » ، الذي يعيد لكل كلمة تتألف منها هذه العبارة

قوتها الاستحضارية قد أدهشتنا حتى قبل أن نرتب العبارة ترتيباً عادياً فنقول « جدول الوادي » ، هذا الترتيب الذي يعيد إلى بيت الشعر قيمته الإخبارية .

إن الشعر السريالي يستعيض بالصورة عن علم العروض، وهو مؤلف بمجموعه من تتابع أمثال هذا الجمع المتناقض على قدر الإمكان ، ومن السهل أن نظهر أن فيه اتباعاً لعلم عروض دقيق كالذي نجده في قصائد بوالو. ومن المهزلة القول أن نصاً هو سريالي ، أو شعري ، قبل أن نفهم قصده ونوضح محتواه .

بيد أن لعلم العروض هذا نقيصة بالنسبة لعلم العروض الكلاسيكي ؛ ففي الشعر الاسكندراني مثلاً يمكن إدخال أي شيء، والتكلم عن أي شيء، وإعطاء تفسيرات . أما في الشعر السريالي ، فلا يعود ذلك ممكناً . فقد حكم على هذا الشعر على ما فيه من « جمال » بشيء من الغموض ، وهو بحاجة إلى تفسير الشاعر الذي سيضطر – في سبيل إيضاحه – إلى إخبارنا بمناسبات نظمه ، أي وضعه من جديد في وسط الحياة اليومية ، هذه اللحظات « التافهة » التي تكلم عنها بريتون . ولنأخذ مثلاً عن ذلك قصيدته « ليل دوار الشمس » والشرح الذي وضعه لها في « الحب المجنون »

٨ ــ منفصل : مقدس

لماذا إذن هذه العروض ، لماذا هذه العزلة المسبقة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً – ونحن نشعر بذلك بقوة – بهذا « الانفصال » بين بعض « اللحظات » وغيرها ؟

إنه « علم مقدس » ، أي ينبغي ألا يمس ، ولا يمكن أن نخلط بينه وبين غيره . ونحن نحيطه بحواجز وأسوار .

لكل مجتمع صعوباته ومشاكله ومتناقضاته التي لا يمكن أن تحلّ مباشرة في الحقيقة ، ولكن لا مفر من تسكينها وتهدئتها على الصعيد الخيالي ، وهي بحاجة إلى شرح . وعندما تكون هذه الشروحات الضرورية في نظرنا اسطورية بحتة ، فلا تعود تشفي غليلنا ، وندعوها عندئذ خرافات .

وهي قصص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببعض مظاهر هذا المجتمع ، وهي

ضرورية لسيره وتسمح له بالبقاء .

وإذا حدث أن نُسيت هذه القصص أو تشوّهت ، فإن المجتمع نفسه ينحل. فيجب إذن المحافظة عليها بعناية فائقة ، ويجب أن يتفق الجميع عليها . إنها ناحية من الكلام لا مندوحة من بقائها راسخة متينة .

وعلى النقيض من ذلك ، فإن القصص التي ننسجها لأنفسنا ، والقصص التي ينسجها أحدنا للآخر كل يوم لا يجدينا نفعاً أن نحافظ عليها ، بل الأفضل لنا أن نتناسى أكثرها . فيجب أن تحل أخبار الصباح محل أخبار المساء . ويجب أن يُنسى دائماً ما كان حقيقياً أمس لكي لا يبقى في أذهاننا إلا ما هو حقيقي اليوم.

إن الأحاديث العامية ، بالنتيجة ، ستتلاشى باستمرار ، وفي هذا التلاشي الدائم لا مفرّ للكلمات من تغيير معناها ، وفقده شيئاً فشيئاً . إنها ستتطور في اتجاهات مختلفة ، ولا يلبث سكان حيين في مدينة واحدة أن يجدوا أنفسهم يستعملون الكلمات نفسها للدلالة على أشياء اخرى . فكيف السبيل إلى إيجاد « معنى مشترك » لهذه الكلمات لنتمكن من التفاهم بواسطتها ؟

إذن يجب اللجوء إلى عبارات وقصص نكون على ثقة من معناها المشترك ، وإلى نصوص ليست فريسة لهذا الانحطاط الدائم وهذا التبديل المستمر .

إن القرآن ، أي النص المقدس ، يحتل في المدنية الإسلامية أسمى مرتبة من القداسة ، وهو يسمى « قاموس الفقراء » ، وهذا يعني أنه كلما حدثت مناقشة بين شخصين على المعنى الذي يمكن أن ينسب إلى كلمة ما ، وقد يكون هذا المعنى قد تبدّل في تطور اللغة الطبيعي ، فإنه يمكن عندئذ العودة إلى القرآن، وهو النص الذي لا يتبدّل ، والمحفوظ بعناية ، والمفروض أن يعرفه الجميع .

وأنتم تعلمون أي دور لعبته ترجمة الكتاب المقدس الكلاسيكية ، في البلدان الانكلوسكسونية ، كمرجع لغوي من الدرجة الاولى .

فالأمر يتعلق إذن بالمقدرة على وضع هذه الكلمة في « نصها الأصلي » لتحميلها ثانية المعنى الذي تضيّعه .

وهكذا يصبح الكلام المقدس ضمانـة لمعنى الكلام العامي . ولما كان من الخطأ المميت خلط هذا النص المقدس بالكـلام العامي فوجب أن يتميز النص المقدس بشكل يحفظـه . وسرعان ما يصبح الكلام المقدس ميتاً بالنسبة إلى الكلام العامي الذي يتـألف عادة من مراجع ثانوية ، ويمكن لهذا التطور أن يستمر إلى درجـة أن النص المقدس يعبّر عن ذاته في مجتمع ما بلغة تختلف كل الاختلاف عن اللغة التي يتكلمونها في الشارع ، ولن يبق له معها كلمة واحدة « مشتركة » ؛ فنجبر عندئذٍ على ترجمته . وهذا هو الوضع الذي نجده في الغرب المسيحي حيث اللغة المقدسة ، أي اللاتينية ، قد أصبحت «ميتة» ، وهي اللغة الام المشتركة بالنسبة لجميع اللغات « العامية » كما كانوا يقولون عندما ثبت أن هذا الموت نهائي .

وفي هذه الحالة ، فان اللغة المقدسة ، والنصوص المقدسة ، لا تعود تستطيع القيام بوظيفتها كضمانة لمعنى اللغة العامية إلا بواسطة شروحات مقدسة ثانوية قد تنقلب أحياناً ضد الاولى،وهنا يظهر الدور الأساسي في الغرب «الكلاسيكي» الذي اتخذته العلوم الأدبية ، كما تظهر الحقيقة البديهية التي كان يرزح تحتهـا تعليمنا الثانوي في ما مضى ، من انه « لا يمكن معرفة اللغة الفرنسية معرفة حقيقية إلا بدراسة اللاتينية » الفصحى ، التي قامت مقام اللاتينية المقدسة ، فأصبحت بالتالي الضمانة الوحيدة لمعاني الألفاظ الفرنسية .

٩ ـ حكم الآلهة ، اهمالهم

إن جميع اللحظات المهمة في حياة المجتمع مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأساطيره، والأيام المهمة المنفصلة عن الأيام الاخرى سنتصرف فيهـا تصرفاً آخر ، فهي أيام أعياد « سنقدم » فيها هذه الخرافات « كتمثيليات» ، ونقرأ هذه النصوص أو نرويها .

وجميع اللحظات المهمة في حياة الشخص ستكون هكذا «مقدسة» مفصولة

عن غيرها من اللحظات بالاحتفالات ؛ ومنها الولادة ، والزواج ، والموت .

ويحدث كل هذا في أماكن مميزة : هياكل ، وكنائس ، مفصولة عما حولها بأسوار يحذر تجاوزها. إن الأشخاص المهمين ينفصلون عن غيرهم من «الهالكين»: ويبدو الملك إما كأحد الآلهة ، كما كان ذلك في مصر القديمة ، او كأنه مختار من الله ، كما في أغلب المدنيات . والذين يهتمون بهذا الحقل المنفصل ينفصلون هم أيضاً : فيكون للكهنة ثوب خاص وقوانين أدبية خاصة .

ويتوازن عالم العامة بكامله بهذه الموازين التي تنطبق عليه في جميع تفاصيله ودقائقه ، بهذا العالم المقدس الذي هو بالنسبة الينا من صنعه (نحن نقول ان اليونان هم الذين « اخترعوا » آلهتهم) ، إلا أن هذا الأمر يبدو بالنسبة للمجتمع نفسه ضرورياً كأنه من صنع الآلهة (كان اليونانيون يقولون إن الآلهة هم الذين اخترعوهم)

إن المدنية التي تلعب فيها العناصر المقدسة دورها ناتقان تؤمن بقاء عالم العامة ، وهذا ما يسميه العلماء « المجتمع البدائي » . ونحن نعلم أن هذا لا وجود له إلا كمثل ؛ فجميع المجتمعات، هي أكثر تعقيداً، والعالم المقدس، الأسطوري، هو نفسه مملوء بالتناقضات .

ذلك ان المجتمعات لا تبقى منفصلة بعضها عن الآخر . إنها تلتقي، تتحارب او تتواصل . وليست عناصرها « الحقيقية » هي التي تتصادم او تتبادل السلاح او المنتوجات ، او الجنود ، او التجار فحسب ، بل كذلك العناصر الخيالية تتبادل آلهتها .

فلسوف يحدث إذن «تبادل» بين الحالات المقدسة وحالات الوجود اليومي. ولن يلبث الشخص أن يُمنى بفوضى ميثولوجية، فلا يعود يعرف تماماً ما هي اللحظات المهمة ، ويتردد بين مجموعتين او ثلاث من الأعياد ، والهياكل ، والكهنة ، ولا يعود يعرف كيف يسيّر حياته الخاصة ، ولا أي إله يعبد .

١٠ ـــ هنا يظهر دور الأدب

في الوقت الذي ولد فيه المسرح اليوناني (وقد كان ذلك ، بالطبع، في عصر هوميروس) ، أصبح الوضع الميثولوجي غامضاً جداً ، وصار الهـــدف الأول لشاعرٍ مثل آشيل في « الأورستي » ، هو محاولة إعادة شيء من النظام الى هذا التشوش ، و « الحكم » بين الآلهة ، والخروج من هذه الغمامة المدمرة .

إن الشعر يزدهر دائماً في النزوع الى عالم مقدس ضائع. والشاعر هو الشخص الذي يرى ان اللغة والتراث الانساني بأجمعه هما في خطر ، وان الكلمات الجارية على الألسن لم يعد لها من ضمانة ، وهي إن فقدت معناها فقد كل شيء معناه . والشاعر هو الذي سيحاول ان يعيد اليها ما خسرته .

ولا يعود الشاعر يعرف كيف يميز اللحظات المهمة من غيرهـــا ، ولا كيف يقدسها، وقد ضاع في خضمّ من الاحتفالات المتناقضة العادمة الجدوى، ولكنه سيبذل جهده عندما تثبت له « لحظة » أهميتها وجدارتها بالتكريس ، ليرويهـا بلغة شبيهة بلغة « النصوص » القديمة ، بحيث أن كلامه لا يمكن أن يتفكك او ينحلّ بسهولة كالمعتاد .

وهذه هي حال لامرتين في قصيدته « البحيرة » ، وهي لحظـة من وجوده تنعزل عن غيرها لأهميتها الكبرى ، لقد نظم قصيدة تخليداً لهذه اللحظـــة ، مستعيناً على ذلك « بوزن شعري » دقيق ، ليجعل الذين يقرأون هذه القصيدة يحافظون على الكلمات فلا يبدّلون فيها ولا يشوّهوها .

١١ ـــ العصر الذهبي

ومن هذه الأجزاء من الحقيقة ، المنفصلة عن غيرها، سيحاول الشاعر إعادة بناء عصرٍ ذهبي ضائع ، ومن هذه اللحظات العجيبة، وهذه الأماكن المدهشة ، وهؤلاء الرجال أو تلك النساء ، سيحاول إعادة بناء فردوسٍ ضائع ، وحيـاة

ماضية ، وزمن لا بد من ايجاده ؛ فيحبك الواحدة بالأخرى بسلسلة العروض .

فالشعر ، بالنتيجة ، هو أولاً ذلك الضمان الذي وجد لمعنى الكلمات وحفظها. إنه المفتاح المفقود ، والى كل هذا تنضم فضائل أخرى .

عندما يكون الشاعر على وشك قول شيء ما ، وعندما يكون التعبير على « رأس لسانه » ويكتب مثلاً شعراً الكسندرانياً ، فقد يجيء في هــذا التعبير مقطع زائد فيتعذّر عليه عندئذٍ أن يفرغه في الشكل الذي اختاره ؛ فيُجبر على التوقف ، وعلى التفكير في ما كان يود أن يقوله .

وهذه الكلمات التي كان سيستعملها على السليقة ، بدون أن يفكر فيها ، كما هي «العادة» ، عليه الآن ان يبحث لها عن مرادف ، وأن يقوّمها ويتبصّر فيها ، وأن ينظر اليها من زاوية اخرى. وهكذا ، فان استعمال شكل دقيق سيساعد على سحق المنحدرات الناشزة في اللغة الدارجة التي بسببهـــا تخسر الكلمات ، والأشياء ، والحوادث ، والقوانين ، معناها .

وإذا ما ظهرت الكلمات تحت هذا الضوء الجديد بدا الشاعر مرتبكاً ومال إلى التفتيش عن غيرها ؛ فعليه – في مثل هذه الحالة – أن يسعى للبحث عن «لحظات» و « أجزاء » اخرى ليملأ هذا الشكل المتصلّب ، بل هذا الواجب؛ إن علم العروض يجبره على الاختراع ، وبيت الشعر ، والمقطع ، و« السونية » غير المنتهية ، تطلب منه أن يتممهـــا ، فينطلق إلى التنقيب في ما يحيط به ، مستعيناً بهذا النوع من الآ لات ، من الشباك والفخاخ ، التي بفضلها سيلتقط فجأة شيئاً ما لم يكن في الحسبان ، فيبدو له العالم بكامله بشكل آخر .

إن العمل في إعادة بناء عصرٍ ذهبي لا يمكن إيقافه في لحظة معينة من الماضي. ففي كل مرة يحاول . الشاعر البقاء فيه يحدث التمييز نفسه بين ما سوف يسمح بايجاد الفردوس وما يجب إهماله . إن حركة الفكرة الشعرية وهي أولاً عودة إلى ماضٍ ما ضائع ، تطرد بعيداً إلى درجة أنها لن تستطيع ان تجد إلى الراحة سبيلاً إلا خارج العالم والزمن ، في نظام خيالي ، أو كما يقول الفيلسوف «رينوفيه»

«خارجاً عن تسلسل التاريخ»، هذا «الخارج عن التاريخ» الذي سيتخذ الشكل «الذي ترغب فيه». إن هذا التذكر وهذا الشوق ينفتحان فجأة على مستقبلنا.
وهكذا الشعر، نقد الحياة الحاضرة، يقترح علينا تغييره.

١٢ — اليوميّ

أما والحالة هذه، فإن رغبة قوية تحملنا على لعن الروائي، هذا الروائي الذي يصرّ، منذ اليوم الذي لبس فيه وجهه «الواقعي»، على أن يكلمنا عن الأوقات العادية، وعن أشخاص عاديين في بيئات عادية، مستعملا لكل حالة كلماتها الخاصة. وقد كان شعور بلزاك قوياً جداً بهذا التناقض، فأعلن لنا في مطلع كتابه «الأب غوريو»:

«بعد أن تكونوا قد قرأتم تعاسة الأب غوريو الخفية، ستتناولون طعامكم بشهية، ملقين عدم تأثركم على الكاتب، ناسبين اليه الغلوّ والمبالغة، متهمين إياه بالشعر. آه! ألا فاعلموا أن هذه المأساة ليست خرافة، وليست رواية، وكل ما فيها حقيقي بحيث أن كلاً منا يستطيع أن يتعرف الى عناصرها في ذاته، وربما في قلبه!»

إنكم تتهمونه بالشعر. ولكن حياة كل يوم، في لغة كل يوم، هي بالنسبة للشاعر الخطيئة الأصلية للرواية، لأننا إذا كنا نستطيع أن نتخيل جيداً أن الشعراء جميعهم لا يمكن أن يحل غيرهم محلهم، وأن كل قصيدة تستحق أن تُدرس بصفتها الشخصية، فلا مفر من أن يكون هنالك عدد كبير من الروايات التافهة، أي روايات يمكن أن تحل إحداها محل الأخرى بلا تميز، فلا تستحق أن تُدرس إلا «كمجموعة»، هذا إذا كانت الغاية المتوخاة من الرواية هي تقديم مغامرات عادية في ألفاظ عادية.

إن الرواية في شكلها الحالي لم تبدأ حقيقة إلا منذ اكتشاف المطبعة، مما سمح للكتاب أن يصبح غرضاً مصنوعاً طُبع منه عدد كبير من النسخ متساوية تماماً.

وهذا الجمع الخيالي هو السماد ، وهو التربة الصالحة للزرع ، التي يمكن أن تنبت فوقها الروايات الكبرى وتزهر . وفي غمرة التفاهات التي نجتازها جميعاً لا بد أن ينفصل شخص ما ، من وقت الى آخر . وهذه هي الحال في الرواية ، فإذا التفت بهؤلاء الأشخاص العاديين لا بد أن ينفصل عنهم شخص معين: شخص لا نصادفه دائماً، والصفحات التي يظهر فيها تنفصل هي أيضاً عن سائر الصفحات الأخرى : شخص يتكلم لغة جديدة مختلفة .

١٣ ـ مقاطع

يعلم الجميع ، ويعلم ذلك بريتون بنوع خاص ، أننا قد نعثر في الرواية على مقاطع شعرية إذا أعملنا فيها مقصّ المنتخِب ، مقاطع تبدو كأنها شعر منثور أو شعر منظوم . يقول بودلير لأرسان هوسّيه في مقدمة « سبلين دو باري » إنه « لا يعلّق ارادة قارئه الجامحة بالخيط اللانهائي لعقدة لا فائدة منها » ، فكأنه يعلن أن في كتابه هذا رواية حُذف منها كل ما هو غير شاعري مباشرة. ويجدر بنا الآن أن نذكر قول بريتون : « فاسمحوا لي أن أتجاوز وصف الغرفة هذا مع كثيرين غيري » .

إن الاستشهاد بـ «دوستويفسكي» مأخوذ عن ترجمة قديمة ، غير أمينة تماماً. وفطنة بريتون المدهشة تثبت أن العودة الى ترجمة أكثر دقة تجعل المثل أفضل في الظاهر بالنسبة لمقصده ، وفي العمق بالنسبة لمقصدنا . إن النص الكامل كأنما يخترقه وميض من غير الاعتيادي ، هو تفكير راسكولنيكوف العفوي . وهذا هو المقطع كما ورد في ترجمة جان شوزفيل :

« إن الغرفة التي دخل اليها الشاب ، وهي بالأحرى صغيرة ، كانت مغطاة بالورق الأصفر . وكان هنالك جيرانيوم وموسلين على النوافذ . وفي هذه الساعة كانت الشمس الغاربة تُغرقها في ضوء ساطع .

وقال راسكولنيكوف في نفسه بصورة عفوية: إذن ، فلا ريب ان الشمس

ستسطع بالقوة نفسها. وبنظرة سريعة عانق الغرفة بمجموعها ليحفرها في ذاكرته على قدر المستطاع. إلا ان هذه الغرفة لم تكن تحتوي شيئاً خاصاً مميزاً: فالأثاث القديم من الخشب الأصفر يتألف من أريكة ذات مسند عريض من الخشب المقوس، ومن طاولة بيضية الشكل موضوعة بالقرب من الأريكة، ومن طاولة زينة مع مرآة معلقة على الحاجز، ومن بعض الكراسي بمحاذاة الجدران، ومن اثنين أو ثلاث لوحات لا قيمة لها تمثل، تحت أطرها الباهتة، فتيات المانيات يحملن عصافير بأيديهن. وكان هذا هو مجمل الأثاث، وكان هنالك سراج يشتمل في زاوية أمام إيقونة صغيرة »

وعندما تظهر من جديد أزهار الجيرانيوم على النافذة تضيئها الشمس، في « اعترافات ستافروغين »، فإن التأثر نفسه يرافقها في قلب المجرم :

« بعد مضي دقيقة نظرت الى ساعتي وسجلت الوقت بأكثر دقة ممكنة . لماذا كنت بحاجة الى هذا المقدار من الدقة ؟ — إني أجهل ذلك، ولكني أوتيت القوة لأقوم بهذا العمل، وبوجه عام كنت أريد في هذا الوقت أن ألاحظ كل شيء بدقة تامة .

« تناولت كتاباً ثم ألقيته جانباً، وانصرفت الى مراقبة عنكبوت أحمر صغير على إحدى ورقات الجيرانيوم . وغبت في هذا التأمل ...

«وفي اللحظة التي وقفت فيها على رؤوس أصابعي تذكرت أني كنت حينئذٍ جالساً الى النافذة انظر الى العنكبوت الأحمر، غارقاً في أحلامي، وكنت أفكر، بالضبط، في الطريقة التي أقف فيها على رؤوس أصابعي لأسلّط نظري على هذا الشقّ » .

عنكبوت أحمر على أوراق الجيرانيوم، شمس صغيرة حادة « تلمع بالقوة نفسها » حتى إنها لتكسف الشمس السابقة، ضوء العصر الذهبي، في اليقظة الرهيبة التي تتبع حلم « أسيس وغالاتيه » :

« رأيت حلماً لم أكن أتوقعه لأنه لم يسبق لي أن رأيت شيئاً من هذا القبيل،

ففي متحف درسد لوحة لكلود لورين تمثل أسيس وغالاتيه ... كنت أسميها دائماً « العصر الذهبي » ... هذه هي اللوحة التي رأيتها في الحلم ...

« كانت الشمس تغرق بأشعتها هذا الجزر وهذا البحر،وهي فرحة بأولادها الجميلين ... لست أذكر بالضبط بأي شيء حلمت ، ولكن الصخور والبحر وأشعة الشمس المنحرفة الغاربة ، كل هذا اعتقدت اني أراه عندما استيقظت، واني لأول مرة في حياتي فتحت عينيّ وهما مبللتان بالدموع ... ومن نافذة غرفتي الصغيرة ، ومن خلال الأغراس التي تزهر هنا ، كانت باقة من الأشعة الوضاءة تلقيها الشمس الغاربة بانحراف تغرقني بضوئها . فأسرعت باغلاق عينيّ ولي طمع بالعودة الى الحلم المتلاشي . ولكني لاحظت في قلب الضوء المتدفق نقطة صغيرة . وهذه النقطة بدأت تأخذ شكلاً تحوّل فجأة ، بصورة واضحة، الى عنكبوت صغير أحمر . فتذكرت في الحال العنكبوت الذي رأيته على ورقة الجيرانيوم في حين كانت الشمس الغاربة تنشر أشعتها . وشعرت كأن شيئاً ينغرز فيّ . فنهضت وجلست على سريري . هكذا حدث كل ذلك في الماضي».

١٤ ـــ عروض معممة

إن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب ، بل بمجموعها . ونحن نعلم جيداً أن هذه المقاطع التي نعتبرها ، لأول وهلة ، شعرية عند كبار الروائيين أمثال بلزاك، وستاندال ، ودوستويفسكي ، لهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع . وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها ، وهي مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القديم ألا وهو الأسلوب ، أي ، بالضبط، ما يسمح بالتعرف الى الكاتب وتمييزه عن غيره ، والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ ، والتراكيب النحوية ، التي هي أحياناً من الدقة بحيث نستطيع التعبير عنها بالأرقام . فنقرر مثلاً قوة بعضها ، ونتتبع تطورها. (إنها إحدى الوسائل التي مكنت من إدخال شيء من النظام والترتيب في تسلسل

محاورات افلاطون) .

قال مالارميه : « إن الشكل المسمى شعراً لهو الأدب بكل بساطة، فكلما قوي الإلقاء ظهر الشعر ، وكلما كان هنالك أسلوب كانت الرنـــة الشعرية » . وعندما يصبح مفهوم الشعر هذا مفهوماً عاماً ، وعندما يهتم الكاتب مثلاً باتباع إيقاع معين ، فإن هذا المفهوم يقوم مقام علم العَروض بجميع مقتضياته .

إلا أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي تختار بها الألفـاظ في الجملة فحسب ، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلو الأخرى ، والمقاطع، والفصول. وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية، يمكن وجود أسلوب، أي شكل خارجي ، وتفكير في الشكل ، وبالتالي عروض . هذا ما يسمونـه « التقنية » في الروايات المعاصرة .

ها نحن أمام علم عروض معمّم ، مليء بالمغامرات التي لم يسبق أن سمعنا بها، وليست القواعد القديمة ، بالنسبة له ، سوى تمتمات .

إن الشاعر يستعمل الكلمات العـــادية ، كلمات كل يوم ، لبلورة افكاره المدهشة، وغرض الشعر، بل الشعر ذاته هو إنقاذ اللغة الدارجة.وإذا ما انعزل الشعر عن هذه اللغة فذلك نذير بثورة أدبية (ماليرب ووردسورث « لقـــد أهملت قاموس فيكتور هوغو القديم وعممته بالقبعة الحمراء»)، ومن هذه الثورة يستمد الشعر قوته وجدّته ، كأنما يستحم في ينبوع « تجديد الشباب » كما هي حال « آنته » [1] الذي يستعيد قوته كلما لامس أمـــه الأرض ، والشاعر هو الذي سيعيد للكلمات كل يوم معناها ، أو أنه سيعطيها معـاني جديدة بفضل « النصوص » التي يقتطف منها كلماته بشكل نهائي .

ولكن ، لماذا نحصر الحديث بالكلمات ؟ لماذا لا نتحدث بصورة مماثلة عن عبارات كل يوم ؟ فنحن إذا تمكنا من ربط هذه العبارات ، بعضها ببعض ، في

١ — آنته : عملاق متحدر من نبتون والأرض ، وقد خنقه هرقل بين ذراعيه .

تراكيب قوية ، فإنها تتكشف عن معانٍ نسيناها أو غاب عنا فهمها ، هي التي تبدو لأول وهلة مبتذلة تافهة .

ومن أقرب الأمثلة على ذلك قصائد أبولينير ، هذه «القصائد – الأحاديث» التي كثيراً ما « استمالت » بريتون :

يوم الاثنين ، شارع كريستين

« إن أمّ حارسة المدخل والحارسة نفسها تسمحان بمرور كل شيء
إن كنت رجلاً رافقتني هذا المساء
يكفي أن يمسك شخص ما بباب العربة
بينما يصعد اليها الآخر
ثلاثة رؤوس من الغاز مشتعلة
سيدة المنزل مصدورة .
عندما تنتهي سنلعب بالنرد
قائد اوركسترا مصاب بألم الحنجرة
حين تجيء الى تونس سأجعلك تدخن حشيشة الكيف .

يبدو ذلك مناسباً للقافية

كدسات من الصحاف ، والأزهار ، وروزنامة .
بيم ، بام ، بيم
علي أن أدفع ثلاثمائة فرنك لعشيقتي
أؤثر أن أجتثه تماماً على أن أعطيها المال ...

إن الشبه لمدهش حقاً بين نص كهذا ووصف الغرفة عند دوستويفسكي. فالأمر يتعلق بنوع من العبارات يمكن أن يسمعها أي شخص كان ، يوم الاثنين، أي يوم يبدو في الظاهر كغيره من الأيام ، وفي شارع كريستين ، أي في شارع يبدو في الظاهر كغيره من الشوارع . أما قوله « يبدو ذلك مناسباً للقافية » ، فإنه يحملنا على تصور تركيب إيقاعي يعتمد ، بنوع خاص ، على السجع الذي

يجعل من مجموع الايقاعات هذه قصيدة شبيهة بالقصائد القديمة . ولنقابل النص التالي بـ « القصيدة – الحديث » التي ذكرت :

النساء

– احضر القهوة والزبدة والخبز
المربى وشحم الخنزير وكوباً من الحليب
– زدني قليلاً من القهوة يا « لانشن » من فضلك
– كأن الريح تتفوّه بعبارات لاتينية
– زدني قليلاً من القهوة يا « لانشن » من فضلك
– لوت ! هل أنت حزينة يا قلبي الصغير – أعتقد أنها تحب
– معاذ الله – أما أنا فلا أحب إلا نفسي .
– صه ! إن جدتي تتلو سبحتها .
. . .

يبدو من الواضح أن عروضاً من النموذج السوريالي قد حلت محل علم العروض الكلاسيكي ، عروضاً تعتمد على الجمع بين العبارات لا بين الألفاظ وفضلاً عن ذلك نلاحظ أن هذا التقابل ليس استثنائياً ، بل هو شبيه بما لا نعيره انتباهنا عادة ونحن غارقون في حوارٍ واحدٍ من الأحاديث التي جمعت هنا أجزاؤها . وليست العبارات وحدها بل أحاديث كاملة ستظهر لنا ، شيئاً فشيئاً ، مختلفة عما كانت عليه أولاً . وهكذا فإن مقاطع كاملة من التفاهات ، ومن الوقائع اليومية ، لا تلبث أن تسطع بلمعان غير منتظر عندما تبدل شكلها أضواء التراكيب القوية .

١٥ – الشعر الروائي

إن الفرق بين المقاطع التي هي شعرية مباشرة ، أي تلك التي ترتبط فيها الكلمات فيما بينها ارتباطاً وثيقاً ، حتى ولو انها عُزلت عن المجموع ، كالقصائد

المقتطفة من رواية مجهولة ، والتي تشكل « سبلين دو باري Spleen de Paris » وبين المقاطع التي تبدو لأول وهلة نثرية ،أي تلك التي لا تبدو محاسنها إلا بقراءة «متتابعة» ، سواء كانت دقيقة أو سريعة ، مستمرة أو متقطعة ؛ إن هذا الفرق هو شبيه تماماً بالفرق الذي يميز العمل الأدبي نفسه للروايات العادية عن المجموع الخيالي أو التفاهة اليومية .

وهذا يعني أن الرواية يمكنها – في حد ذاتها – أن توضح كيف ظهرت في وسط الحقيقة و كيف تكونت فيها . إن الشعر الخيالي ، أو إذا شئنا ، الرواية كشعر عرف كيف يستفيد من أمثولة الرواية يكون شعراً جديراً بأن يوضح ذاته ، وأن يعرّف عن نفسه وواقعه ، ويمكنه الى ذلك أن يحتوى على تفسيره الخاص .

إن الرواية الكبرى لا يحل محلها شيء آخر ، ولهـــذا فهي تكسب جميع الحوادث العادية التي التقطتها هذه الصفة ،فلا يعود باستطاعتنا أن نبدلها بغيرها؛ إلا أن الانفصال لا يحدث بواسطة حصار خارجي يمنع على الحوادث العادية ، وعلى بعض التأنقات المزعجة والعامية أن تساهم في هذا المجال ، بل بواسطة هيكل يستطيع أن يقوّم كل ما كنا نظن لأول وهلة أنه بدون فائدة. وهكذا يبدو أن عملية العروض التي ذكرناها سابقاً لا تزال تستمر في فعاليتها .

ولكن ، إذا كان هنالك هيكل من جهة ، وكانت من جهة ثانية « تفاهة » لا علاقة لها بــه ، فإن هاتين النقطتين لا يمكن لها أبداً أن تكونا عملاً أدبياً ، ويصبح الهيكل ، في الواقع ، غير جدير بربط اللحظات المختلفة ربطاً دقيقاً .

فالشعر الخيالي إذن ليس ممكناً إلا عندما لا تبقى هذه التفاهة التي يعتبرها الناس عامة شيئاً بسيطاً بين أشياء أخرى «متساوية» في البساطة تفاهة حقيقية إلا بالنسبة للذين لم يقرؤوا الكتاب . فهي لا تظهر على حقيقتها ، بالنتيجة ، إلا من خلال قراءة واعية أو قراءة ثانية ، فتبدو وكأنها تملك الدليل على معناها ، وتصلح مثلاً ، بل « كلمة » بالنسبة للأشياء الأخرى ، نتمكن بفضلهـــا من

التحدث عن هذه الأشياء وفهمها فهماً كاملاً .

فينبغي إذن أن يكون بناء الرواية الداخلي على اتصال بهيكل الحقيقة ، فيبدو وكأنه النواة لهذه النبتة .

عندئذٍ يكون الروائي ذلك الشخص الذي يلاحظ أن بناء يرتفع في ما يحيط به ، فينبري الى إتمام هذا البناء ، فيجعله ينمو ، ويحسنه ، ويشبعه درساً الى اللحظة التي يصبح فيها جديراً بأن يقرأه الجميع .

وهو الذي يلاحظ أن الأشياء حوله بدأت تتمتم بغموض،وهو الذي سيقود هذه التمتمة الى أن تضبح كلاماً واضحاً .

إن هذه التفاهة التي هي الاستمرار نفسه للرواية مع الحياة العادية ، والتي تتكشف بقدار ما نتغلغل في العمل الأدبي ، كعملٍ له معنى ، هذه التفاهة هي نفسها تفاهة الأشياء التي حولنا ، والتي ستنقلب رأساً على عقب وتتحول دون أن يحدث ذلك التبديل الجذري القياسي الخاص بالشعر الكلاسيكي كشعر هوراس أو بريتون .

فالشعر الخيالي إذن هو الشيء الذي بواسطته تتمكن الحقيقة من أن تعي ذاتها لتنتقِد نفسها بنفسها وتتبدل .

ولكن هذا الطموح مرتبط بنوع من التواضع، ذلك لأن الروائي يعرف أن إلهامه لا يأتيه من خارج العالم ، وهذا ما يميل الشاعر « الملهم » الى الاعتقاد به ؛ وهو يعرف أن إلهامه هو العالم نفسه في أثناء تغيره ، وانه ليس سوى لحظة منه ، بل جزء موضوع في مكان مختار، وان بواسطته ستتم المشاركة بين الأشياء والكلمات .

أبعاد الرواية

منذ بضع سنوات بدأ النقد يتعرف الى قيمة العمل الخيالي في ارتياد أبعاد الزمن ، وإلى العلاقات الوثيقة بين فن الرواية وفن الموسيقى الذي ينتشر ، هو أيضاً ، في مدى الزمن وأبعاده . وإننا ، انطلاقاً من بعض مستويات التفكير نجدنا مجبرين على الملاحظة أن أكثر المشاكل الموسيقية لها ما يقابلها في العمل الخيالي ، وأن البناء الموسيقي له هو أيضاً تطبيقاته الخيالية . ونحن ما زلنا في بداية الطريق بالنسبة للعلاقات التوضيحية بين هذين الفنين، غير أن مجال البحث أصبح أمامنا مفتوحاً .

إن الموسيقى والرواية فنان يوضح أحدهما الآخر ، ولا بد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختص بالثاني . وما كان حتى الآن بدائياً، عليه بكل بساطة ، أن يصبح قياسياً ، وهكذا يجدر بالموسيقيين أن يكبّوا على مطالعة الروايات ، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية . وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين .

أي شيء هو طبيعي أكثر من ذلك ؟ فإذا كانت الرواية تبغي تقديم صورة كاملة تقريباً عن الحقيقة البشرية ، أي أن تكون صادقة في عملها ، فينبغي لها أن تكلمنا عن عالم لا يمكن أن تحدث فيه الموسيقى وحسب ، بل تكون فيه الموسيقى ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها ، وأن تظهر لنا كيف أن اللحظات الموسيقية لدى بعض الأشخاص : من استماع ، ودراسة ، وتأليف ، هي مرتبطة

بوجودهم ، ولو كان ذلك على غير علم منهم .

أما في ما يختص بالمدى ، فإنه فائق الأهمية بالنسبة للرواية ، لصلته الوثيقة بالفنون التي ترتاده ، وخاصة من الرسم. فالرواية تستطيع أن تدخله في إطارها، بل عليها أن تفعل ذلك في بعض الأحيان .

والواقع أن العكس ممكن ، وفي رأيي أن الموسيقى والرسم إذا ما كمّلا المادة الروائية، أمكن أن يكونا عنصري نقد لها. وقبل أن ندخل العالم الروائي نفسه ، العالم الذي يقترحه لنا الكتاب ، أريد أن أوضح كيف أن المدى الذي سينشره أمام عقولنا يندمج في المدى الحقيقي ، حيث يظهر هو ، وحيث أنا منصرف الى قراءته ، وكما أن كل تنظيم للوقت داخل رواية أو تأليف موسيقي من إعادة وتكرار لا يمكن أن يقوم إلا بتعليق الوقت العادي أثناء القراءة أو الاستماع ، هكذا أيضاً جميع العلاقات التي تقوم بين الأشخاص حيث المغامرات التي يروونها لي. لا تستطيع الوصول إلي إلا بواسطة مدى أحتله بالنسبة للمكان الذي يحيط بي .

عندما أقرأ وصف غرفة في رواية ما، فإن الأثاث الذي هو أمامي ،والذي لا أنظر اليه ، يبتعد أمام الأثاث الذي يطل علي من خلال الاشارات المرسومة على الصفحة .

وهذا « الكتاب » الذي بيدي يحرر ، تحت مراقبة انتباهي ، إيحاءات تفرض نفسها ، وترتاد المكان الذي أنا فيه ، وتنقلني إلى مكان آخر .

وهذا « المكان » الآخر لا يثير اهتمامي ، ولا يمكنه أن يستقر إلا بمقدار ما أكون غير راغب في المكان الحقيقي الذي أنا فيه . فأنا أشعر فيه بضجر كبير، والقراءة وحدها تمنعني من الخروج منه بجسدي ، فالمكان الخيالي هو إذن تخصيص لهذا « المكان » المستحضر والمضاف الى المكان الحقيقي .

وطوال الزمن الذي لم يكن فيه سطح الأرض مكتشفاً بعد بكامله ، كان لا بد لما وراء الأفق المعروف من أن يراود الأفكار ويملأها بالأحلام . إن جبل

الأولمب ، مقر الآلهة ، كان آخر ارتفاع بلغه الإنسان في التسلق ، أما سائر البقاع غير المعروفة فقد كانت ، في ظن البشر ، مليئة بالمسوخ المخيفة أو العجيبة. وهكذا ، فإن العالم الآخر الذي أبدعه « دانت » قد تدوّن بما فيه من أخطاء في علم الكون ، هذا العالم الذي يتعذر الوصول اليه حتى في أيامنا الحاضرة ، العالم الذي ما وراء البعيد المعروف . والواقع أن الاتصال بين البعيد والخيالي قد زادته الاكتشافات وثوقاً ، تلك الاكتشافات التي لم تأتنا بسوى الحيوانات الغريبة عنا ، والأفاويه ، والمعادن الثمينة ، وهذا ما كان ينقصنا بالفعل .

إن كل خرافة تُعتبر في كوننا رحلة واكتشاف . ويمكن القول ، في ما يتعلق بهذا الموضوع ، أن كل أدب خيالي يستقي مواضيعه من هذا المعين ، وكل رواية تقص علينا خبر رحلة ما ، هي إذن أكثر وضوحاً وصراحة من الرواية التي ليست جديرة بالتعبير ، بصورة مجازية ، عن المدى بين مكان القراءة والمكان الذي تحملنا اليه القصة .

ولكن ، عندما يكون المسافر بعيداً عن بلده ، وقد أسرته الجزر التي كان يحلم بها ، فإنه عندئذ يحلم بوطنه ، فيشعر بشوق اليه ، ويظهر له بألوان متجددة. وانطلاقاً من اللحظة التي يصبح فيها البعيد قريباً ، يأخذ ما كان قريباً السلطة التي هي للبعيد فأراه كأنما يزداد بعداً . إن العصر الكبير للرواية الواقعية الحديثة ، عصر الرواية اللصوصية الاسبانية أو عصر اليزابيت ، يتفق تماماً مع الرحلات الاستكشافية الأولى حول العالم . فالأرض مستديرة ، وإذا تابعت سفري في اتجاه واحد ، فإن آخر ما أصل اليه ، وراء الأفق ، هو النقطة التي انطلقت منها ، ولكنها جديدة كل الجدة .

إذن ، فالمدى الأساسي للرواية الواقعية ليس سفراً فحسب ، بل دوراناً ، وقرب المكان الذي يصفونه لي يشتمل — في حد ذاته — على رحلة كاملة حول العالم .

أما المحطة التي يمثلها المكان الموصوف في هذه الرحلة ، ذهاباً وإياباً ، والتي

تنبثق من كل قراءة ، فيمكن أن يكون لها مع المكان الذي أنا فيه علاقات رحبية مختلفة جداً. إن المدى الروائي ليس هرباً وحسب، بل انه يستطيع أن يدخل في المدى الذي نعيشه تغييرات غريبة كل الغرابة. وبفضل هذا «الكتاب» تحضر أمامي هذه المقاطعة أو تلك ، روسيا مثلاً . وتتخذ الأشياء مكانها حولي بشكل آخر . فما أسهل انتقالي من بلد الى بلد ، بل من بيت الى بيت . وفي تتابع هذه الأمكنة كم من ألاعيب وأغانٍ يمكن أن تولد !

إن العلاقات عند بلزاك بين المكان الموصوف والمكان الموجود فيه القارىء تتسم بأهمية خاصة . فهو يحس إحساساً قوياً بأن القارىء هو ، في الواقع ، موجود في مكان محدد ، ولهذا ينظم هيكل عمله وفقاً لهذا الشرط الأساسي .

لقد كتب بلزاك أولاً لسكان باريس ، وإذا ما أردنا أن نقوّم حقيقة ما يخبرنا به ، فلا بد لنا من الانتقال الى هذه المدينة حتى ولو كنا بعيدين عنها ، لأنها النقطة الأساسية لجميع الأبعاد التي يجمع بينها . لنتذكر مقدمة « الأب غوريو »[1]، حيث يقول لنا الكاتب : « بعد انتهائكم من قراءة الكتاب ، ربما تكونون قد ذرفتم بعض الدموع ، داخل الجدران أو خارجها » . وهذا يعني في الداخل وفي الظاهر ، أو كما توضحه العبارة التي تلي: « هل يمكن فهم الكتاب خارج باريس » ، داخل جدران هذه المدينة وخارجها ؟

وكثيراً ما يبقى هذا الايحاء الرحبي شديد الغموض . إن الأشخاص الذين يحدثوننا أو الذين يحدثوننا عنهم هم في « مكان ما » ، وهذا هو كل شيء . إن «بروم» الذي لا يلبث أن يبرز مختلفاً – ونحن نعلم جيداً أن الكاتب لن ينبهنا الى هذا الأمر – لا يتكلم بصورة مماثلة في قاعة الاستقبال ، والمطبخ ، والغاب أو الصحراء . فوجب اذن أن يوضع لنا « الديكور » ، أي صفات المكان الخاصة .

نكتفي في أول الأمر بلوحة لافتة كما كانت الحال قديماً في المسارح : « مكان بديع » ، « غاب فتان » ، « غابة مخيفة » ، « زاوية شارع » ، « غرفة » .

---

١ – اقرأ هذا الكتاب في منشورات عويدات .

تعيين يزداد دقة ؛ فينبغي إعلامنا أي نوع من الغرف هي تلك الغرفة ! وتقول: « مكان بديع » ولكن ، أي نوع من الجمال ؟ فنحن بحاجة الى التفاصيل ، الى « عيّنة » من هذا « الديكور » : أغراض ، أثاث ، تلعب دور الدليل . أي نوع من الغرف ؟ — النوع الذي يمكن أن نجد فيه نوعاً معيناً من المقاعد .

إن وجود غرض ٍ ما ، أو عدم وجوده، يمكن أن يكون دليلاً. «في الغرفة مقعد وسرير قديم وخزانة ذات رفوف . هذا هو كل شيء » إذن لم يكن هنالك طاولة .

وحتى الان فإن هذه الغرفة التي بدأت معالمها تتضح أمامنا تبقى محتوى غير محدد ، أو نوعاً من الأكياس تختلط فيه أغراض شتى ، فيعمد الكاتب الى استخراجها واحداً واحداً حسب الصدف . وما نلبث أن نطالب بمعرفة أشكالها وأوضاعها : أثاث مزدحم ، أثاث مفرق ، يمكن المرور بينه أو الاصطدام به ، أثاث يُرى بوضوح ، أو تخفي قطعه الواحدة الأخرى ، ما هو منه الى اليمين ، أو فوق ، أو ما يؤلف زاوية منعزلة .

ولكي نتمكن من وضع كل شيء في مكانه ، فإننا نلجأ حتماً الى التفاصيل ، أو إلى بعض أشياء لم نعتد الكلام عنها بحيث ننشيء في المدى الذي تخيلناه خطوطاً واضحة ثابتة .

ومن الوسائل الأكثر فعالية ، تدخّل مراقب ، أو عين ، يمكن ان تبقى جامدة وسلبية في حال وجود مقاطع معادلة للصور او هي في حركة ونشاط ، فيكون لنا فيلم او رسم .

إن الروائي يضع مسند المصور أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحى ، فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر التي تعترض الرسام ، ومثله يستطيع الاختيار بين بعض الوسائل ليعبر عن العمق، فينتقي مثلا أسهلها، أي تكديس عدد من المناظر الجامدة ، وهكذا فعل بلزاك ، فإنه لما أراد أن يصف لنا نزل فوكيه بدأ يغرقنا باللون البني :

« ... طرقات ضيقة بين قبة فال دوغراس وقبة البانتيون، عمارتان تغيران جو المشهد بالقائهما عليه ألواناً صفراء ، وتزيدان في دكنته بالألوان القاتمة التي تلقيها قببها ... يشبه شارع نوف – سانت – جنفياف خاصة إطاراً من البرونز ، هو وحده الملائم لهذه القصة التي يجب أن نهيء لها الأفكار بفيض من الألوان البنية القاتمة » .

ثم يضعنا في الشارع ، ويعرض لنا ما سنشاهده :

« ... يقع البيت في الزاوية اليمنى من شارع نوف – سانت – جنفياف الذي يبدو مقطوعاً في نهايته ... »

وهاك منظر أمامي :

« إن الواجهة المؤلفة من طوابق ثلاثة والتي تعلوها العلالي مبنية بأحجار بارزة مطلية بذلك اللون الأصفر الذي يجعل منازل باريس كلها تقريباً بشعة المنظر . والنوافذ الخمس في كل طابق تتألف من مربعات زجاجية صغيرة ، وشعريات خشبية لم تفتح بصورة متشابهة بحيث أن خطوطها تتناقض جميعاً ... »

إن هذا المنظر تتممه واجهات أخرى ؛ ويعود بنا إلى الداخل فيرينا كيف تتصل غرف الطابق بعضها ببعض ، واضعاً لنا مخططاً هندسياً لمنظر أفقي أو ، بالضبط ، لقطاع :

« إن قاعة الاستقبال هذه تتصل بغرفة الطعام التي تفصلها عن المطبخ قاعدة سلم درجاته من الخشب ، وهي مقطعة الى مربعات ملونة وممسوحة » .

وبعد ذلك يحدد لنا أثاث كل غرفة ، ومنها أثاث غرفة الطعام الذي فقد كل خصوصياته ، فهو غارق في الأوساخ ، في كثافة هذا الجو الذي هو أشد دكنة في لونه البني من أي مكان آخر ، بحيث لا يمكنه الانفصال عن هذه الغرفة وجدرانها :

« إذن ! على الرغم من هذه الأشياء التي تثير الاشمئزاز ، فإنك إذا قارنت

بين هذه الغرفة وقاعة الاستقبال وجدت هذه الأخيرة أنيقة معطرة كما ينبغي أن تكون قاعة استقبال السيدات . إن هذه القاعة المبطنة جدرانها بالخشب كانت مطلية ، فيما مضى ، بألوان لم تعد ظاهرة اليوم ، وهي تؤلف لوحة رسمت عليها الأوساخ صوراً غريبة . وفيها خزائن لزجة ... » .

إنه رسام « ديكور » ورسام أشخاص . وهذه هي الحال في كتاب « البحث عن المطلق » ، فإنه ينافس الرسامين الهولنديين في رسم بيت بلتزار كلايس :

« هذا الرواق المفرح ، المطلي بلون الرخام ، المفروشة أرضه بالرمل الدقيق يؤدي الى باحة كبيرة داخلية مربعة ، مبلطة ببلاطات كبيرة مجلوة خضراء اللون . الى اليسار غرفة الثياب والمطبخ وغرفة الملابس ، والى اليمين للوقد ومستودع الفحم الحجري ، وسائر الغرف . وكانت الأبواب والنوافذ والجدران مزينة برسوم لا تزال محافظة على نظافتها . وكان النور الداخل بين أربعة جدران حمراء مخططة بشبابك بيضاء يعكس أشعة وردية تعطي الوجوه وأدق التفاصيل فيها نعومة سحرية ومظاهر غريبة » .

وها هو الآن « يرسم » لوحة تمثل امرأة الكيماوي :

« إذا نقل رسام عادي صورة هذه المرأة ، فإنه ينتج بدون شك عملاً جباراً ، برسمه هذا الرأس المليء بالكآبة والألم ، ووضع هذا الجسم والقدمين الممدودتين الى الأمام ... »

وبعد وصف الثياب ينتقل الى الوجه فيدرسه كطبيعة ميتة :

« إن الخاصة التي تعطي هذا الوجه الذكر صفته المميزة ، هي ذلك الأنف المعقوف كمنقار النسر ، المحدوب كثيراً عند وسطه ، مما يدل على غرابة تركيبه الداخلي . إلا أن نعومة هذا الأنف لا توصف ، وكان الغشاء الفاصل بين المنخرين دقيقاً شفافاً مما يسمح للنور بأن يلونه باللون الأحمر القاني ... »

هل نحن بحاجة الى التنويه بالفائدة الناتجة عن دراسة نقارن فيها بين وجوه

مكونة في المدى بنتيجة تنظيم الأشياء ، ودور الألوان الخ ، عنـــد الرسامين والروائيين الذين عاشوا في عصر واحد وفي بيئة واحدة ؟

إن ما هو حقيقي على مستوى « الديكور » هو حقيقي كذلك بالمقدار نفسه على مستوى التآلف بين أنواع « الديكور » في وحدة مكان أكثر اتساعاً. وإذا كان يمكننا أن نبقي شيئاً من الإبهام في تعيين أثاث مميز لغرفة ما ، فـــلا يمكننا البتة إلا أن نميز بين العلاقات المحلية القائمة بين الغرف ، تاركين ما يتعلق بالبناء والمدينة والبلد بلا شكل مميز خاص .

كان بيار وجوليات عند أقاربها ، وهـــا أنا أجدهما في الفصل الثاني من الكتاب جالسين في أحد المقاهي . إن أي روائي كان يدلني على العلاقـــات القائمة بين هذين المشهدين وكيف يمكننا الانتقـــال من الأول الى الثاني ، وكيف أن الأشخاص أنفسهم قد ذهبوا الى هناك . إن دراسة هذه المواقف المختلفة ، وهذا الانتقال ، يثيران مشاكل عديدة إذ أن مفاهيم السرعة والانتقال تصبح هنا أساسية .

إن بعض الناس يمكنهم الانتقـــال بالطائرة والبعض الآخر لا يستطيعون ذلك إلا سيراً على الأقدام . وهذه الحالة لا تزال قائمة منذ القدم ، ولكنهـــا تفاقمت وتوسعت مع تقدم وسائل النقل. ويجدر بنا أن نفكر بالأهمية التي كانت لاقتناء جواد في العصور الوسطى .

إن المدينة هي مجموعة من المسافات ، وقوانين السير فيهـــا تختلف بالنسبة لراكبي السيارات والسابلة . فهناك المنعطفات ومعاجيل الطرق ، والحواجز ، وازدحام السير حسب الساعات والأيام . فبعض البلدان غنية بشبكات السير ، والبعض الآخر لا طرقات فيها ، وبعضها مليء بمحطات المحروقات بينما البعض الآخر يضطر فيها المسافر الى أخذ احتياطاته .

إن التقابل البسيط بين الأمكنـــة المتشابهة يمكن أن يشكل أمثلة مغرية . فالموسيقي يلقي بتأليفه في مدى ورقته المنظمة ، فيصبح الخط الأفقي دليلاً على

الزمن والخط العامودي دليلاً على مختلف الآلات ، كذلك الروائي يستطيع أن يضع قصصاً شخصية عديدة في بناء مقسوم الى طبقات،بناء باريسي مثلاً،فتكون العلاقات العامودية بين الأشياء المختلفة أو لحوادث معبرة كما هي العلاقـــات بين الناي والكمان .

ولكن ، عندما تعالج هذه الأمكنة في ديناميكيتها ، وعندما ندخـــل المسافات، والتتابع، والسرعة التي تصل بينها ، فعلى أي نحو نحصل ؟ وما أعمق ما نصل اليه إذ اننا نجد بوضوح موضوع السفر الذي كلمتكم عنه منذ قليل.

والى هذا المدى الذي قطعه الأشخاص أنفسهم ، والذي ستقلبـه رأساً على عقب الاختراعات والتحسينات ، والانتشار، وتنظيم طرق المواصلات الجديدة سيضاف مدى العرض الذي ستحركه التغييرات في وسائل الإعلام الجديدة .

إن المدى الذي نعيشه ليس بالمدى الاوقليدي الذي تنعزل أجزاؤه الواحد عن الآخر . فكل مكان هو جذوة أفق لأماكن أخرى ، بل نقطـــة انطلاق لسلسلة من الاجتيازات الممكنة مروراً بمناطق أخرى محددة على وجه التقريب.

ففي مدينتي مدن كثيرة أخرى، أوجدتها وسائل اتصال عديدة : لافتات، كتب جغرافية ، أشياء صادرة منها ، صحف تتكلم عنها ، صور وأفـلام تريني إياها ، ذكرياتي عنها ، الروايات التي تجعلني أجتازها .

إن لوجود بقية العالم هيكل خاص بكل مكان،والعلاقات الفعالة قد لا تتأثر بقرب المسافة . فقد لا أسمع بحادث وقع على مسافة أمتار مني إلا بواسطة وكالة أنباء ، أو محرر ، أو صاحب مطبعة يعيشون على بعد مئات الكيلومترات مني.

إن تنظيم خطوط الطيران الحـــالي يجعل الانتقال من باريس الى نيويورك أسهل من الانتقـــال الى قرية فرنسية منعزلة . وعلى هذه الحال يمر الإعلام في المراكز والمحطات باختلاف كبير في السرعة حسب الناطق والأشخاص : فهذا يملك هاتفاً وذلك لا يملك . ونحن نعرف جيداً أية فائدة حصل عليها ستاندال من التلغراف في كتابه « لوسيان لوين » .

إن بعض المناطق مشهورة بنشر الأخبار وبثها ، وهي معروفة في أماكن عديدة أخرى ، مثلاً : جزيرة القديس سان ميشال ؛ والبعض الآخر مشهور بالتقاط الأخبار ، وهي تعرف مناطق عديدة أخرى، مثلاً : مؤسسة الجغرافيا الوطنية، وبعض المناطق مشهورة بتجميع الأخبار، تلتقطها وتنظمها وتوزعها، فتنشيء بين الآخرين علاقات جديدة . ومن أشهر مراكز هذه المناطق في أيامنا الحاضرة مدينة باريس

وفي قوة منطقة ما بالنسبة الى غيرها لعبت الأعمال الفنية دوراً هاماً سواء أكانت رسماً أم رواية ، واذا كان الروائي ، بالتالي ، يريد إنارة هيكل أفقنا ، فهو مرغم على جعل الأعمال الفنية تقوم بدور فعال ، وهو سيتبنى بطرق مختلفة الخصائص التي سيتمكن من ايضاحها ، لهذه الغاية ، في أعمال غيره ، حقيقية كانت أم خيالية . وليس ما تحققه هذه الأعمال سيتحقق بواسطتها في أعماله وحسب ، بل آنه يكون جديراً بأن يأخذ منها دروساً ، فيستعمل ، بالتالي ، خبرته ليتابع تأويلها . فتكون هذه الأعمال الفنية إذن ، في هذا المجال وفي غيره ، أداة تفكير ، ونقطة حساسة يفتتح بها الكاتب نقده الخاص .

ومن المؤكد أن الرواية تدخل تغييراتها الأساسية أول ما تدخلها في مجالات العرض ، ولكن من منا لا يلمس لمس اليد كيف يؤثر الاعلام على المسافات والأشياء ، وكيف ان الأشياء يمكن أن تتغير فعلاً وتنتقل ، وكيف ان نظام المسافات يمكن أن يتحول ويتبدل انطلاقاً من اختراع خيالي .

«فلسفة الاثاث»

إن أول النصوص التي ترجمها بودلير عن « ادغار بو » (وقد أتلفت الترجمة بسبب خطأ مطبعي وقع في إسم المترجم) كان نقداً لتنظيم المنازل في الولايات المتحدة في بداية القرن التاسع عشر . لقد تبدل الذوق الى درجة لم نعد نعرف معها إذا كان ما نحبه هو ما يهاجمه «بو» أو ما يقترحه ، ولكن المهم هو العمق الذي يعرض به هذه المشكلة :

« ليس هنالك ما يؤذي نظر الفنان مباشرة أكثر من تنظيم الأثاث في ما يسمونه في الولايات المتحدة بيتاً جميل الأثاث . إذ ان أكثر عيوبه شيوعاً هو النقص في الانسجام. نحن نتكلم عن الانسجام في غرفة كما نتحدث عن الانسجام في لوحة ، ذلك ان كلتا الغرفة واللوحة ، تخضعان معاً للمبادىء الخالدة التي تتحكم بالفن وأنواعه ، ونستطيع القول ان القوانين التي نحكم بموجبها على الصفات الأساسية للوحة ما هي كافية للحكم على تنظيم الغرفة » .

إنها لقوانين كافية ، ولكنها - بالطبع - ضرورية . إن « بو » هو أول من أعلن أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملاً رفيعاً بمستوى رسم اللوحة ، وأول من جعلنا نشعر أن أضمن الوسائل لدراسة الفنون الجميلة هي المرور أولاً « بأقاربها الفقراء » أي فنون الزخرفة والتزويق .

إن لكل غرض « وظيفته » المباشرة الواضحة ، ولكننا حين ننظر اليه من الناحية « الفنية » ، فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة

أخرى غير التي صنع من أجلها . فإبريق الشاي المزوّق مثلاً ، والذي صنع بدقة ، هو مجرد إبريق للشاي ، ولكنه الى ذلك شيء آخر . غير اننا إذا جمعنا بين «الوظيفة» و « الفن » فهمنا « وظيفة » هذا الغرض العجيب الذي هو اللوحة ، و « وظيفة » هذا الغرض الآخر الذي هو الكتاب ، حتى اننا ننسى بوجه عام ، على ما لهما من خصائص، انهما لا يزالان غرضين بين الأغراض.

ويُظهر « بو » أن التنظيم العادي في منازل أغنياء بلاده مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطريقة حياتهم وتفكيرهم . والواقع أن المال في بلاده يحتل أسمى مرتبة، وهو كسائر كبار الكتاب الأميركيين مناوىء لأميركا ، فإذا ما كتب فذلك ليقول الكثير من الخير والكثير من الشر عن وطنه .

وينكر « بو » هذه الطريقة في التأثيث لأسباب جمالية ، أي أدبية وفلسفية (إنها فلسفة الأثاث) ، ويضع مقابل ذلك « فنه الشعري » :

« ولكننا رأينا الأميركيين الحديثي النعمة ، الذين يقلدون غيرهم، يمتلكون بيوتاً تستطيع على الأقل – بسلبيتها – منافسة الغرف المنمقة لأصحابنا في ما وراء البحار. وفي هذه اللحظة بالذات تحضرني غرفة صغيرة متواضعة لا مجال لانتقاد زخرفتها : صاحبها مستلق على ديوان ، والطقس بارد ، والساعة تقترب من منتصف الليل . وسوف اقدم لكم رسماً لهذه الغرفة بينما صاحبها مستسلم للرقاد . إنها غرفة مستطيلة يبلغ طولها ثلاثين قدماً ولا يتجاوز عرضها خمساً وعشرين . وهذا الشكل يساعد كثيراً على تنظيم الأثاث . لها باب واحد ضيق قائم في إحدى زوايا المستطيل ، ونافذتان قائمتان في الناحية المقابلة ، وهما عريضتان وتنحدران إلى أرض الغرفة ، وتنفتحان على شرفة إيطالية. زجاجها ارجواني ، في أطر غليظة من خشب « الباليساندر » البنفسجي اللون ، وهما مزينتان من الداخل بستائر سميكة من نسيج فضي ، يلائم شكلها ، تتهدل بثنايا صغيرة. ومن خارج الإطار تنسدل ستائر من الحرير القرمزي الثمين، مذيلة بخيوط عريضة من الذهب ، ومبطنة بالنسيج الفضي الذي صنعت منه الستائر

الخارجية . ليس هناك طنوف ، ولكن ثنايا القماش التي تبدو ناعمة خفيفة تبرز من وراء أقواس ذهبية ، دقيقة الصنع ، تلف الغرفـــة عند نقطة الالتقاء بين الجدران والسقف .. » .

وإذا كانت هذه الغرفة لتعرض علينا كمثال للبساطة ، كغرفة متواضعة ، فإننا سترتجف – بالتأكيد – إذا تصورنا ما يمكن أن تكون عليه البيوت الأنيقة . غير أن في كل هذا ما يمت بصلة إلى الحلم ، إلى زخرف رومنطيقي هائل ، وهذا ما نشعر به بقوة في نهاية النص :

« لا نلاحظ في هذه الغرفة سوى مرآة واحـــدة ، ولكنها ليست كبيرة الحجم . شكلها مستدير تقريباً ، وهي معلقة بشكل لا يستطيع معه صاحب البيت أن يرى صورته فيها من أي مقعد كان من الغرفة . وليس فيهـــا سوى ديوانين منخفضين من خشب « الباليساندر » مكسوين بقماش من الحرير القرمزي الموشى بالذهب ، ومقعدين من « الباليساندر » أيضاً . وهنـــاك بيانو من « الباليستاندر » مفتوح وبدون غطاء ، وطاولة من الرخام الجميل المرصع بالذهب موضوعة بالقرب من أحد الديوانين ، وهي كذلك بدون غطــاء . فقد اكتفى صاحبها بما في الغرفة من ستائر . أما زوايا الغرفة المستديرة قليـــلاً فقد زينت بزهريات من صنع « سيفر » واسعة وجميلة ، تتفتح فيها باقات من الزهور العطرية الصارخة الألوان . وبالقرب من رأس صاحبي النائم يرتفع شمعدان كبير يحمل في أعلاه قنديلاً عتيقاً مليئاً بالزيت المعطر . وهنالك بعض الرفوف الخفيفة الناعمة ، المذهبة الأطراف ، معلقة بحبال من الحرير القرمزي ، تتدلى منها بلوطات ذهبية ، وتحمل مئتي أو ثلاثمائة كتاب مجلدة تجليداً أنيقاً . وفيما عدا ذلك ليس هنالك من أثاث آخر غير قنديل « أرغان » مع كاوب من الزجاج المصقول الأرجواني اللون يتدلى من سقف مصنوع على شكل قبة عالية جداً ، بسلسلة دقيقـــة من الذهب ، ينشر على كل ما في الغرفة نوراً هادئاً وسحرياً معاً » .

إننا لنستشف من خلال هذا المقطع موضوع إحدى أجمل قصائد « أزهار

الشمر » التي هي تقريباً ترجمة جديدة له :

سيكون لنا أسرّة مليئة بروائح خفيفة
ومقاعد عميقة كالقبور
وأزهار غريبة على رفوف
تتفتح ، لأجلنا ، تحت سماوات أجمل ...

هذه قصيدة خاصة بالمسكن .

وفي الرواية ، إذا شئت أن أصف منزلا يكون أفضل من غيره ، منزلاً يرغب الأشخاص والقراء أن يعيشوا فيه ، وإذا أردت أن أصف أشخاصاً أذكياء يتحلون بالذوق ويحبون الحياة ، وكان علي أن أسكنهم في بيت جميل أستطيع أن أتخذ له نموذجاً من الواقع ، فأنقل منزل أحد أصدقائي قطعة قطعة ، إلا أنه ، في أفضل الحالات ، سيكون هنالك أشياء أؤثر أن أغير في ترتيبها . فأدفع بجدران إحدى الغرف ، وأغير مكان هذه القطعة من الأثاث ، وأبدّل نوع هذه القطعة الاخرى ، وأقوم في رواياتي هذه بالعمل نفسه الذي يقوم به مهندس الديكور ، مع هذا الفارق بأن القياسات المعطاة في البداية هي من نوع آخر .

إلا أنه من الأفضل للروائي أن يعرف كيف تعالج في أيامه بعض المسائل « العملية » وتوضع لها الحلول ، لأن ذلك يساعده على تحسين اختراعه ، وعلى معرفة أشخاصه وذاته ، إذ ان الأثاث في الرواية لا يلعب دوراً « شعرياً » اقتراحياً فحسب ، بل دوراً إيحائياً ، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة . إن وصف الاثاث والاغراض هو نوع من وصف الاشخاص الذي لا غنى عنه : فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارىء ويحسها الا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه .

وفي ما مضى كان الأثاث في روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر يلعب دوراً شعرياً قبل كل شيء . ففي رواية «أميرة كليف» نجد أشياء قليلة موصوفة ، ولكنها تتخذ أهمية كبرى ، وتمتلىء بشعور هذا أو ذاك كأنما تُشحن بالكهرباء ،

ولا تلبث أن تولّد شرارات حقيقية .

ها هي الأميرة في جناحها الخاص ، مكان أحلامها ، تفكر منفردة في الليل في «نيمور» العجيب الذي تقاوم حبه ؛ وإذا علمنا حقيقة أنها تفكر فيه (وهي نفسها عاجزة عن أن تقول ذلك) ، فذلك لأنها كانت تحمل بين أناملها عصاً تخصه ، راحت تلفها بشرائط ملونة بالألوان التي كان يحملها أثناء المبارزة .

أشياء جميلة مدهشة بحد ذاتها .

وقبل ذلك كانت الرواية اللصوصية الاسبانية تدخل أشياء «بشعة» : أوان مهشمة ، أسمال . ومع بلزاك ازداد غزو هذه الأشيـــاء . حتى أن الكوميديا الإنسانية صارت تشبه ، في بعض الأوقات ، قبواً عظيماً مليئاً بالأثاث القديم ، مما سيسمح له بإيضاح الانهيار الأساسي لمجتمع ما . فوصف بدقة أشياء ما عادت في الأماكن التي صُنعت من أجلها ، ولا في الحالة التي يجب أن تكون فيها ، ولا للناس الذين يجب أن تكون لهم .

كان المجتمع قبل الثورة طبقياً ، يظهر استقراره في نوع من « الانسجـام » وملاءمة في الأثاث : فالناس المنتمون الى بيئة معينـة كانوا يملكون نوعاً معيناً من الأثاث يتوارثه أفراد العائلة ويحافظون عليه . على أن كل شيء قد تغير بعـد ذلك ، فأهمل الأثاث واندثر .

وهكذا ، فعندما يصف لنـا بلزاك أثاث قاعة ما فهو يصف تاريخ الأسرة الذي يشغله . وإذا كانت المقاعد موزعة فذلك يدل على أن الأسرة قـد ساءت أحوالها ، ولا ينطبق ذلك على الأسرة وحدها ، بل على البيئة بأجمعهـا ، لأن هذا الأثاث القديم لا بد له أن يكون قد انتقل من شخص الى آخر ، لذلك نرى ان بلزاك يهتم بالأثاث القديم البالي أكثر من اهتمامه بالأثاث الجديد .

ولنعد الى بداية رواية « الأب غوريو » : إن جميع الأثاث الذي يصفه لنـا في نزْل فوكيه قد عفا عليه الزمن ، فهو بقايا وأشلاء ، وكل قطعة منـه تشكل قصيدة بؤس :

« نرى في هذا المنزل أثاثاً لا يفنى ، أثاثاً تتنكر له الجميع ، ولكنه موضوع هنا كبقايا حضارة في مستشفى الأمراض المستعصية . ترى « بارومتراً » تخرج منه عيدان عند سقوط المطر ، ورسوماً كريهة تصد النفس عن الطعام ؟ محاطة بأطر من الخشب الأسود ذات خطوط مذهبة ، وساعة قديمة من الصدف مرصعة بقطع من النحاس ، ومدفأة خضراء ، وقناديل « أرغان » يمتزج فيها الغبـــار بالزيت ، وطاولة مستطيلة مغطاة بقماش مشمع ، تجمعت فوقه الأوساخ الدهنية حتى ان انساناً فكهاً يستطيع أن يحفر فوقها اسمه بإصبعه بخط أنيق ، وطاولات مخلّعة ، وبسط صغيرة مهترئة من « سبارته » تمتد باستمرار كأنما لا نهاية لهـــا ، ومدافىء بالية الأرجل ، مهشمة الثقوب ، مخلعة المفاصل ، محترقة الأخشاب . ولكي نتمكن من أن نوضح كم هو هذا الأثاث قديم ، ومشقق ، ومهترىء ، ومرتعش ، ومتآكل ، وأقطع ، وأعور ، ومعطل ، وعاجز ، وفي حالة النزع ، يجب أن نصفه وصفاً وافياً » .

إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص ، لأن الانسان لا يشكل وحدة بنفسه ؛ فالشخص ، وشخص الرواية ، ونحن أنفسنـــا ، لا نشكل فرداً بحد ذاتنا ، جسداً فقط ، بـل جسداً مكسواً بالثياب ، مسلحاً ، مجهزاً ؛ فبعض الحيوانات لها مخالب ، والبعض الآخر لهـا مناقيد حادة أو قرون ، والإنسان لا يستغني عن الأسلحة التي صنعها ، خوفاً من الانقراض . إن الانسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري كما يخص هذا العش هذا النوع من الطيور .

قال بلزاك في « مقدمته » سنة ١٨٤٢ :

« للحيوان قليل من الأثاث ، ولا علم له أو فن ، بينما يميل الانسان ، حسب سنّة ما تزال غامضة ، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص بـه حاجاته . ومهما حاول «لاونهوك» و «سوامروان» و «سبالنزي» و « ريومور » و « شارل بونيه » و « موللر » و « هاللر » وغيرهم من علماء الحيوان أن يظهروا

كم هي مثيرة للاهتمام عادات الحيوان ، فإن عادات كل حيوان بمفرده هي بنظرنا على الأقل – متشابهة تماماً في جميـــع الأوقات. بينما نجد العادات ، والثياب ، والكلام ، والمنازل، عند الأمير، وصاحب المصرف، والفنان ، والبورجوازي، والكاهن ، والفقير ، تختلف بعضها عن بعض ، وتتطور وفقاً للمدنيات .

ولهذا فـ « العمل » الذي يجب أن يصنع ينبغي له أن يشتمل على أشكال ثلاثة : الرجال، والنساء ، والأشياء ، أي الأشخاص والتمثيل المادي لأفكارهم، وأخيراً الإنسان والحياة ، لأن الحياة هي ثوبنا وكساؤنا » .

إن مصير الفرنسيين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصائر ومغامرات المقاعد التي يجلسون عليها ، أو الأسرة التي يرقدون فيها، ومن الواضح أن إحدى الفروقات المهمة بين المدنيات هي الطريقة التي يتكيف بها الجسد مع الأغراض المختلفة التي تحيط بـــه . فحيث لا وجود للمقاعد ينشأ نوع جديد من الإشارات والحركات والتهذيب وطرق المعيشة . كما أن مجيء أناس لا يمكن أن يستريحوا إلا بالجلوس على المقاعد إلى بلاد لا مقاعد فيها يقلب في الحـــال اقتصاد هذه البلاد وعادات سكانها وأفكارهم .

وإذا كانت الأشياء لا تتدخل كثيراً في روايات القرن الثامن عشر ، فذلك لأن المجتمع كان لا يزال مستقراً ؛ فهي إذن « مفروضة » فرضاً . وابتداء من الثورة ازدادت أهمية الأشياء وخاصة الأدوات المنزلية لأنهـــا تشكل علامة أكيدة للالتقاء في الفوضى الاجتماعية ، وفي اضطرابات الاشخاص النفسية .

وفي الفصول الأولى من « الجلد المرقط » يقدم لنا بلزاك بياناً عن نظريته في الأشياء ، إن رفائيل وهو على وشك الانتحار ، يدخل مخزناً لبيع العاديات ، هو نهاية المطاف لأشياء وردت من كل مكان، وقد انفصلت عن قرائنها ، ولكنها تسمح باعادة بناء بيئتها كما تسمح العظام للعـــالم كوفيه باعادة تركيب هياكل حيوانات العصور الغابرة . إنـــه مخزن ضخم لبيع العاديات ، أكبر من غيره ، مخزن لا يمكن تصوره إلا في الحلم ، ولا يلبث رفائيل أن يتغلغل شيئاً فشيئاً في

هذا الحلم :

« وفي الحالة الرهيبة التي كان يتخبط فيها هذا (الشخص) المجهول ، كانت أحاديث « الدليل » ، وعباراته التجارية البلهـــاء كمنا كدة سخيفة تستخدمها العقول الضيقة للقضاء على رجال النبوغ . ومع ذلك حمل صليبه حتى النهاية وأخذ يصغي لدليله ويجيبه بحركات أو بكلمات مقتضبة ، ولكنه توصل ، في النهاية ، إلى ملازمة الصمت ، وتمكن من الاستسلام الى تأملاته الأخيرة التي كانت رهيبة . لقد كان شاعراً ، ووجدت نفسه صدفة مرعى فسيحاً . كان يرى مسبقاً ، رفات عشرين جيلاً » .

إن الأشياء هي رفات الزمن وبقاياه .

« ولدى النظرة الأولى ، عرض المخزن أمامه لوحة غامضة تتصادم فيهـا جميع الأعمال البشرية والإلهية ، فكانت التماسيح والقردة والأفاعي المحشوة بالتبن تبتسم لقطع من زجاج الكنائس ، وتبدو كأنهـا تود أن تمعن نهشاً في التماثيل ، وأن تزحف وراء الاثاث اللامع ، وأن تتسلق الثريات . وهناك إناء من صنع « سيفر » رسمت عليه مدام جاكوتو صورة نابليون موضوع بالقرب من أبي هول مقدم لسيزوستريس » .

إن الجمع بين هذه الاشياء المميزة المختلفة المنشأ يقود بلزاك إلى خلق صور لا تشوّه أبداً أجمل النصوص السوريالية :

« مركب من العاج يجري بمـــلء أشرعته فوق ظهر سلحفاة جامدة آلة لإفراغ الهواء تقلع عين الامبراطور أوغسطوس ... » .

وفي مقطع آخر سيبذل بلزاك جهده ليظهر في بضع كلمات المنطقة التاريخية والعالم الذي ينتمي اليه « نموذجه » :

« لقد خرج من الحياة الواقعية ، وصعد تدريجياً نحو عالم مثالي ، حتى إذا وصل الى قصور الانخطاف المسحورة بدا له الكون قطعاً قطعاً وومضات من النار كما تألق المستقبل ، فيما مضى ، مشتعلاً أمام عيني القديس يوحنا في باتموس .

وانتصبت أمامه آلاف الصور المعذبة الجميلة والرهيبة ، المظلمة والواضحة ، البعيدة والقريبة ، كتلاً كتلاً ، وجيلاً جيلاً . وهكذا بدت له مصر متصلبة خفية ، تتصاعد من الرمال على شكل موميـــاء مقمطة بعصائب سوداء ، ثم الفراعنة الذين استعبدوا شعوباً بكاملها ليبنوا لهم قبوراً ، ثم موسى والعبرانيون والصحراء ؛ لقد تخيل عالماً قديمـــاً مدهشاً . وهناك تمثال من الرخام ، نضر وجميل ، قائم على قاعدة قوية مشعة ببياض ناصع ، راح يحدثه عن حوريات اليونان وايونيا المغريات . آه ! من يستطيع أن يصد نفسه عن الابتسام لو رأى مثله ، على قاعدة حمراء ، فتاة سمراء ترقص في إناء فخاري من صنع « الاتروسك » أمام الإله « برياب » ، وهي تحييه بفرح وسرور ...» .

وبعد هذه الاستحضارات الحدسية يشرح لنا بلزاك كيف يمكننا بناء عالم قديم اعتماداً على أشياء كهذه :

« هل حدث لك أن انطلقت في رحاب المدى والزمن ، وأنت تطالع كتب كوفيه الجيولوجية ؟ وهل حملتك أجنحة عبقريته ، فحلقت فوق هوة الماضي اللامحدودة ، كأنك محمول على كف ساحر ؟ إن النفس لترتعد فرقـــاً لدى اكتشافها قطعة قطعة ، وطبقة طبقة ، تحت مقالع مونمارتر ، أو بين صخور الأورال الصلصالية ، بقايا هذه الحيوانات ، التي تعود الى مدنيات ما قبـــل الطوفان ، وترى من خلالهـــا مليارات السنين والملايين من البشر الذين نسيتهم الذاكرة البشرية الضعيفة ، وقضت عليهم السنن السرمدية التي لا تزول ، تلك الآثار المكدسة على سطح أرضنا مشكلة تلك القطعـــة الصغيرة من الارض التي تعطينا الخبز والازهار . أوليس كوفيه هو أكبر شاعر في عصرنا ؟ أجل ! إن اللورد بيرون قد عبر ببضع كلمات عن تلك الاختلاجات النفسية ، ولكن عالمنا الطبيعي كوفيه قد أعاد بناء عوالم برمتها بواسطة عظام مكلسة ، وأعاد – على غرار قدموس – بناء مدن بأضراس ، وأرجع الى آلاف الغابات أسرارهـــا الزيولوجية معتمداً بضع قطع من الفحم الحجري ، واكتشف عالماً من الجبابرة

في قدم ماموث ... » .

إن الأشياء ، في هذه الحال ، تصبح آثار الواقع البشري ، وطالما أن هذا الواقع ما زال باقياً ، فإن هذه الأشياء هي بقاياه وعظامه ، بل هيكله المظمي الخارجي . نحن بحاجة الى عمود فقري لنستطيع الوقوف ، والى عمود فقري خارجي لنستطيع الجلوس ، هو الكرسي الذي صنعه النبوغ البشري كما تصنع السلحفاة درقتها .

وقصارى القول إن كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب ، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها – بالضرورة – بأشخاص ارتباطاً بعيداً أو قريباً . فنحن نستطيع أن نأتي في الرواية على ذكر أشياء غير بشرية ، كالصخور مثلاً التي لم يصنعها الإنسان ، والتي هي على وجه ما ، تنكر الإنسان ، ولكنها لم تذكر في الرواية إلا بالنسبة له .

نحن نمثل إذن مدى مأهولاً ، ونصف أثاثاً ، ونستعين بالأثاث ، ولكننا نحدث في داخل العمل نفسه ، وفي علاقاته بالخارج ، ظاهرة للأثاث والسكن .

إن الرواية هي أولاً مجرد شيء ، كتاب ، « كتاب » موضوع على مكتبتنا ، على طاولة ننقله لنضعه على سريرنا ، وعندما نفتحه وتتنقل نظراتنا بين الصفحات ، تعلق في الفخ ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه « ديكور » الروايـــة .

ها أنا جالس في مقعد مريح ، تحت ضوء خفيف ، فإذا بي على صهوة جواد يجوب جنوبي الولايات المتحدة :

«بصورة أنهم لم يعودا اثنين بل أصبحوا أربعة هم الذين كانوا يسيرون بجيادهم في الظلمة بين الحفر المكسوة بالجليد في ليلة الميلاد تلك .. » .

هذا ما قاله فولكنر في نهاية كتابه « ابشالوم » معلقاً على القصة التي يرويها كانتان لشريف عن رحلة هنري ستوبن برفقة شارل بون ، ثم يضيف : لقد كانوا خمسة على الأقل ، وأنت معي السادس .

وهكذا سأتجول من مكان إلى آخر ، تقودني عبارات الكاتب ، وسأوجد أمامي الديكور ، والأثاث ، والوجوه ، وأدور حولها ، عن قرب أو عن بعد، في مدى آخر ، مليء أو فارغ ، لا شكل له أو منظم ، موجه أو لا اتجاه له.

ولكنني لن اكتفي باقتفاء خطوات أشخاصي من الرواق إلى غرفة الطعام ، أو إلى المطبخ ، بل أرسم لنفسي طريقاً خاصاً ضمن هذا الديكور . فالكتاب إذن يضع أمامنا ظاهرة السكن فوق ما يصفه أو يوحيه ، لأنني ، في الواقع ، أتنقل في كتاب كما اتنقل في بيت . فبعض البيوت لها مداخل فخمة ، والبعض الآخر تتابع فيها أقسام مضاءة وأخرى مظلمة ، وأروقة ضيقة علي أن اجتازها لأصل فجأة إلى مكان رحب .

فإذا كان العالم الخيالي يشتمل على مظاهر تقربه من العالم التصويري ، فإن بعض المظاهر تحتاج لتتوضح إلى تشابيه مأخوذة من الفن المعماري أو الفن التجميلي . وكما انه يمكننا في منزل معين أن ننتقل من غرفة إلى أخرى ، عن طريقين مختلفين ، أحدهما سهل مريح ، والأخر صعب مزعج ، إذ يمكن أن تكون الغرف مفتوحة بعضها على بعض ، أو على العكس ، تكون هنالك حواجز تفصل بينها ، كذلك يمكن أن يكون بين الغرف التي ينقل فيها الكاتب قارئه اتصال أو انفصال ، تداخل أو انفراد .

ويمكنني أن أتتبع خطوة خطوة المسافة التي يقطعها أحد الأشخاص من مدينة إلى أخرى بوصف المسافة بكاملها ، (وذلك بالطبع بمقدار ما يتيسر وصف هذه المسافة كلها ، والواقع أن وصفاً كهذا لا يمكن أن يتم إلا بمعرفة انتقاء بعض الأماكن الدالة) وجعلي القارىء يسير في الطريق التي يتبعها بطل الرواية ، ولكننا نعلم علم اليقين انهم يتبعون غالباً نهجاً آخر ، فيقولون لنا مثلاً أن « جول » موجود اليوم في برلين ، ثم في الفصل التالي ، بعد اسبوع من تسلسل الرواية ، نجده في ستراسبورغ ، مسدلين ستار الصمت على كيفية الانتقال . إن شخص الرواية كان مرغماً على قطع هذه المسافة ، أما نحن فلا

نشير إليها البتة لأننا نسكن المدى الخيالي خلافاً عنه ، ولكن هذا النوع من السكن سيعرض مشاكل متجانسة .

فبين التأليف الخيالي والتنظيم الواقعي للمدى المأهول ، بجميع أشكاله : غرفة ، مدينة ، أو الأرض بكاملها ، تقوم روابط وثيقة ، لأن الأمر يتعلق بمعالجة المسافة وتنظيمها . فالانتقال من غرفة إلى أخرى ، ومن حي إلى آخر ، ومن مدينة إلى أخرى قد يكون واقعياً أو وهمياً مختلقاً .

وبحسب معرفتي لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد ، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاماً تنقلنا الى أماكن أخرى ، وهذه هي الحال في كتاب « رحلة في جوانب غرفتي » لكزافيه دوميستر . إن حوادث الروائية تجري كلها ، مبدئياً ، في غرفة واحدة ، غير أن القارىء ينتقل إلى أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها .

وهكذا يقوم تنظيم الطريقة التي « تتنادى » بها الأماكن ويتمثل الواحد منها داخل الآخر .

نحن اليوم لا نعيش أبداً في مكان واحد ، فالمكان الذي نقيم فيه معقد ، وهذا يعني أننا عندما نكون في مكان ما نفكر دائماً بما يجري في مكان آخر ، وتصل إلينا معلومات عن الخارج . فإذا أدرنا مفتاح المذياع وجدنا أنفسنا أمام مذيع تفصلنا عنه مئات أو آلاف الأمتار . أنا في بيتي ، ولكن بيتي هذا ليس مغلقاً ، فهو متصل بغيره بواسطة المذياع والهاتف والصحف والكتب ، والأعمال الفنية .

لقد كان الأمر دائماً كذلك ، إلا أن سيطرة مسقط الرأس ، والمكان الذى نتنفس فيه ، وما نراه مباشرة كانت في الماضي كبيرة جداً بالنسبة إلى الآفاق الأخرى ، بحيث أننا لم نكن نعير هذه الآفاق أدنى انتباه . لنتناول المسكن مثلاً : ففي القرن الثامن عشر لم يكن بالمستطاع معرفة ما يحدث في غرفة أخرى إلا إذا انتقلنا اليها ، او بواسطة رؤية مباشرة ، مخفيّة نوعاً ما : كوة ، ثقب ،

شق في الجدار ، مرآة ، كتلك التي كانت توضع في الأروقة فتسمح للمرأة عندما تغادر الغرفة بمراقبة ما يجري خلفها ، أو من معرفة من يتبعها دون أن تلتفت إلى الوراء ، ومن هذا القبيل المنبهات الميكانيكية البدائية مثل الأجراس ، و « الدواليب » عند مدخـــل الأديرة ، أو ذلك الشيء المذكور في كتاب « الإنسان الذي يضحك » ، الذي يقلق راحة جويمبلين المسكين ، في حـــالة سكره . أما اليوم ، فإن أية مؤسسة تقدم لنا أمثلة دقيقة عن الاتصال الداخلي في المنزل : الهاتف الداخلي ، التلفزيون ، الأنابيب المفرغة للهواء ، الخ ..

حري بنا إذن أن نفهم كل هذا ، وأن نقدم كل هذا وأن نعمل بـ « فطنة » في هذا المدى ، مبدلين فيه بواسطة هذه القطعة من الأثاث التي هي الكتاب ، وهو « الأثاث » الأفضل ، « المتحرك » بين الأبنية .

استعمال الضمائر في الرواية

تكتب الروايات عادة بصيغة الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار إحدى هاتين الصيغتين هو من الأهمية بمكان ، وأن ما ينقل الينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم ، خاصة أن وضعنا كقراء يتبدل تماماً بالنسبة لما يقال لنا .

١ ــ ضمير الغائب

إن أبسط الصيغ الأساسية للرواية هي صيغة الغائب ؛ وفي كل مرة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون ذلك ، نوعاً ما ، على سبيل «المجاز» ، فعلينا ألا نتقيد بها حرفياً ، بل أن نردها إلى صورتها الأساسية المضمرة . وهكذا نرى أن مارسيل بطل رواية « البحث عن عالم ضائع » ، يستعمل صيغة المتكلم ، ولكن بروست نفسه يصر على أن هذه الصيغة « أنا » هي شيء آخر ، ويقدم على ذلك حجة دامغة بقوله : « إنها رواية » .

وفي كل مرة تكون القصة خيالية تدخل الضمائر الثلاثة حتماً في الموضوع : ضميران حقيقيان : الكاتب الذي يروي القصة ، ويقابله في المحادثة الضمير «أنا» والقارىء الذي نروي له القصة ، ويقابله الضمير « أنت » ؛ وأخيراً شخص وهمي هو البطل الذي نروي قصته ، ويقابله الضمير « هو » .

أما في الأخبار اليومية وكتب السير ، وقصص كل يوم فيتساوى الراوي مع

من يروي قصته ، وفي خطب المدح ، وخطب الاستقبال في الأكاديمية الفرنسية، وفي قرارات الاتهام ، فإن مَنْ يوجه اليه الكلام أولاً هو أيضاً من يدور الكلام حوله. اما في الرواية فلا يمكن أن تتساوى الضمائر، لأن من نتكلم عنه لا وجود له في الواقع ، فهو بالضرورة شخص آخر بالنسبة لهذين الشخصين من لحم ودم، اللذين يتحاوران بواسطته .

ولما كان الأمر يتعلق بشيء وهمي ، ولما كنا لا نستطيع التثبت من الوجود المادي لهذا الشخص الثالث ، فلا نصطدم بجسمه مطلقاً ، ولا بشكله الخارجي، فإن هذا الواقع يظهر لنا أن التمييز بين صيغ الضمائر الثلاثة يفقد في الرواية كثيراً من الصلابة التي يمكن أن يتحلى بها في الحياة اليومية : فالضمائر الثلاثة هي على اتصال متبادل .

يعلم كل منا أن الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى ، عَلِم ذلك أو جهله ، انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه ، وأن القارىء لا يقف موقفاً سلبياً محضاً، بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة ابتداء من العلاقات المجمّعة على الصفحة ، مستعيناً هو أيضاً بالمواد التي هي في متناول يده ، أي ذاكرته . فيضيء الحلم الذي وصل إليه بطريقته هذه كل ما كان يغشاه شيء من الإبهام .

ففي الرواية إذن يكون ما يروونه لنا هو دائماً شخص يروي قصته ويقص علينا . ووعي واقعٍ كهذا يسبب انتقالاً في الرواية من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم .

٢ ــ ضمير المتكلم

إن الأمر يتعلق أولاً بشيء من التقدم في الواقعية، وذلك بادخال وجهة نظر معينة . فعندما يروى كل شيء بصيغة الغائب يبدو المراقب غير مكترث كأن الأمر لا يعنيه البتة : « ربما أخطأ البعض في ما يتعلق بما جرى ، ولكن الجميع

يعرفون اليوم أن الحوادث قد جرت هكذا » ، وعندما نلاحظ أن الأشياء ، في الأعم الأغلب ، ما كانت جرت على هذه الصورة لو علم بعض الأشخاص المعنيين ما كان يجري في غير هذا المكان ، وأن هذا الجهل هو أحد المظاهر الأساسية للواقع البشري ، وأن حوادث حياتنا لا تتوصل أبداً أن تدخل التاريخ بصورة تخلو معها روايتها من الأخطاء ، فنحن مضطرون أن نقدم لأنفسنا ما نعتقد أننا نعرفه ، وأن نعين ، بالضبط ، كيفية حصولنا على هذه المعرفة .

ومن الصفات المميزة لهذا الواقع أننا نستعمل ، بالطبع ، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً ، كما فعل دانيال ديفو في كتابيه «روبنسون كروزويه» و «مذكرات عام الطاعون».. ولو كان الكاتب – في الواقع – قد استعمل صيغة الغائب لكان جرنا إلى طرح السؤال التالي : « لماذا لا يعرف أحد غيره شيئاً عن هذا الأمر ؟ » ولكن الكاتب الذي يعرض لنا مشاكله يجيب مسبقاً عن هذا السؤال ويحيل كل تثبيت إلى المستقبل ، فيشرح لنا كيف أن « واحداً » فقط علم بالأمر ، وأن « الباقين » لم يعلموا به .

إن الراوي ، في روايته ، لا يعتبر ضميراً متكلماً محضاً ، وليس هو الكاتب بذاته ، فيجب إذن ألا نخلط بين روبنسون وديفو ، أو بين مارسيل وبروست . فالراوي هو نفسه شخص وهمي ، ولكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين ، وكلهم يعتبرون ، بالطبع ، من ضمائر الغائب ، يمثل الكاتب وشخصه . وينبغي لنا ألا ننسى أنه يمثل القارىء كذلك ، كما يمثل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعوه اليها الكاتب ، ليتمكن من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معينة ويستفيد منها .

وهذا التحديد المميز ، الإلزامي (على القارىء أن يضع نفسه في هذا الموقف) لا يمنع البتة من حدوث غيره من التحديدات . وكثيراً ما نجد روايات يكون فيها الراوي شخصاً ثانوياً يحضر المأساة ، أو تبدل البطل أو أبطال عدة ، ويقص علينا مراحل هذا التبدل . أما بالنسبة للكاتب ، فمن منا لا يلاحظ أن البطل

هو ممثل لحلمه ، وأن الراوي يمثل نوعيته وما هو أ إن التمييز بين هذين الشخصين يعكس داخل العمل الأدبي التمييز الذي عاشه الكاتب بين الوجود اليومي كما قاساه والوجود الآخر الذي يعد به نشاطه الخيالي ويسمح بحدوثه. وهذا التمييز نفسه هو الذي يريد الكاتب أن يحمل القارىء يتحسسه ويتألم منه . إنه لا يكتفي بأن يقدم له حلماً يخفف عنه وحسب ، بل يود أن يجعله يشعر بكل المسافة القائمة بين هذا الحلم وتحقيقه العملي .

إن اللجوء إلى إدخال الراوي ، وهو نقطة الالتقاء بين العالم المروي عنه ومكان الرواية ، والوسيط بين الحقيقي والخيالي ، يسبب مشكلة عويصة حول مفهوم الزمن .

وإذا كانت الرواية بكاملها مكتوبة بصيغة ضمير الغائب (فيما عدا الحوار بالطبع) أي رواية بدون راو ، فإن المسافة بين الحوادث المروية والزمن الذي ترويها فيه لا قيمة لها البتة . إنها قصة مستقرة ، لا يتبدل كيانها ، مهما كان الشخص الذي يرويها والزمن الذي تُروى فيه .فالوقت الذي تجري فيه حوادث القصة لا أهمية لعلاقته بالوقت الحاضر . إنه ماض منقطع تماماً عن الحاضر ، ولكنه لا يعود يبتعد ، فهو فعل ماض محدد في الزمن أو كما يسمونه في قواعد اللغة الفرنسية « الماضي البسيط Passé simple » .

ويحتم علينا ادخال الراوي معرفة الصلة القائمة بين الكتابة والحوادث . وفي الأصل ، يفرض على الراوي أن ينتظر حل عقدة الرواية ، واستقرار الحوادث في صيغتها النهائية . وعليه أن يحيط بحوادث الرواية بكاملها قبل أن يبدأ بقصها . إن البحار عندما يشيخ ، ويهدأ ، ويرجع إلى حظيرته ، يعود عندئذ الى نبش ماضيه ، فينظم ذكرياته ، ويقدم قصته على شكل مذكرات .

وكما أن «أنا» الكاتب تُطلق في العالم الخيالي « أنا » الراوي ، هكذا يطلق « حاضر » الراوي في ذكرياته الخيالية حاضراً تاماً . فتكثر عندئذ العبارات التالية : « في ذلك الحين لم أكن أعرف بعد أن ... » . أما التنظيم النهائي

للحوادث كما تحضر في الذاكرة الهادئة المثالية ، فبيقابله ، أكثر فأكثر ، تنظيم استثنائي لمعطيات غير كاملة تظهر يوماً فيوماً ، وهي وحدها تسمح بتفهم الحوادث و « إحيائها » من جديد .

وإذا ُوضع القارىء مكان البطل وجب أيضاً أن يوضع في زمنه ، وأن يجهل ما عليه أن يجهل ، وأن تبدو له الأشياء كما كانت تبدو له من قبل، ولهذا السبب فإن المسافة الزمنية بين المروي والرواية لا بد لها أن تنقص : فننتقل من المذكرات الى الأخبار اليومية، ومن المفروض أن تكون الكتابة قد تدخلت في أثناء الحادثة ، في ساعة راحة مثلاً، ومن الأخبار السنوية الى الصحائف اليومية، ويدقق الراوي كل مساء في تلك الحوادث ويدلنا على أخطائه ،وقلقه، ومشاكله وأسئلته . ومن الطبيعي أن نقصّر تلك المسافة إلى حدها الأدنى ، فنصل الى رواية معاصرة تماماً للحوادث التي ترويها . ولما كان يتعذر علينا ، بالطبع ، أن نكتب ونتشاجر في آن واحد ، وأن نتناول الطعام ونفعل الحب معاً ، فنحن مجبرون على أن نلجأ الى نوع من الاصطلاح هو : الحوار الداخلي .

٢ ــ الحوار الداخلي

إن المجال فسيح أمامنا ، حتى في كتابة اليوميات ، لنستعيد في خاطرنا أكثر من مائة مرة ذكر الحوادث قبل انتقالها من حيز العمل الى حيز الرواية . ويدّعون هنا أنهم يقدمون لنا الواقع عند حدوثه ، نابضاً بالحياة ، مع ما له من امتيازات عجيبة تمكننا من تتبع ماجريات الحادثة في ذاكرة الراوي ، وجميع التحولات التي طرأت عليها ، والتأويلات المتتابعة فيها ، والتطور في تعيين موقعها ، منذ اللحظة التي حدثت فيها الى لحظة تدوينها في اليوميات .

ولكن مشكلة الكتابة في الحوار الداخلي العادي هي ، بكل بساطة ووضوح ، موضوعة بين هلالين ، ومطموسة معزولة. فكيف يحدث لهذا الكلام أن يصبح كتابة، وفي أي زمن تمكنت الكتابة من استمادته ؟ إنها لأسئلة نبقيها

جانباً . ونجد أنفسنا ، بالتالي ، على مستوى أعلى، أمام صعوبات من النوع الذي صادفناه في الرواية المكتوبة بصيغة الغائب : يقال لنا ما حدث ، وما جرى ، ولا يذكرون لنا كيف توصلوا الى معرفته ، ولا كيف يمكننا أن نتعرف الى ذلك في الواقع ، في حال وقوع حوادث من هذا النوع .

على أن هذا النسيان وهذا الطمس اللذين يحدثان عند كبار كتّاب الحوار الداخلي يخفيان مشكلة أشد خطراً هي مشكلة اللغة نفسها . والواقع انهم يفترضون في شخص الراوي لغة ملفوظة بينة حيث لا وجود لها عنده عادة . فهنالك فرق بين رؤية مقعد ولفظ كلمة مقعد، فإن لفظ هذه الكلمة لا يفرض ، بالضرورة ، ظهور ضمير المتكلم . واذا جاز لي أن أقول « الرؤية الملفوظة » ، الرؤية التي تعيد الكلمة الى خاطري صورتها وتعطيني صفاتها ، فإن هذه الرؤية يمكن أن تظل على مستوى « هناك مقعد » ، دون أن تبلغ مستوى « إني أرى مقعداً » . فمن الممكن إذن أن نوضح قوة التفهم هذه وكيفية الوصول الى اللغة المناسبة .

فإذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط . أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات . فنحن إذن أمام ضمير مغلق. وتبدو القراءة عندئذ كأنها حلم «بفضح وهتك» يرفضه الواقع باستمرار.

فكيف السبيل الى فتح هذا الضمير الذي لا يمكن أن يكون مغلقاً الى هذا الحد إذ ان الأشخاص ، في كل قراءة ، يتجولون فيا بينهم ؟ وكيف يمكننا أن نجلو سر هذا التجول ؟

٤ ــ ضمير المخاطب

هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي نروي له قصته الخاصة به .

وبسبب وجود هذا الشخص الذي نروي له قصته أو شيئاً عنه لا يعرفه أو لم يعرفه بعد – على الأقل – على مستوى اللغة ، يمكن وجود قصة تروى بصيغة ضمير المتكلم تكون دائماً ، بالنتيجة ، قصة « تعليمية » .

وهكذا نجد عند فولكنر محادثات ومحاورات يروي فيها بعض الأشخاص للآخرين ما فعله هؤلاء في أثناء طفولتهم من حوادث نسوها هم أنفسهم ، أو ما وعوها إلا بصورة جزئية جداً .

ها نحن في موقف التعليم . ولم يعد الأمر متعلقاً بشخص يملك قوة الكلام ، كملكة لا تتبدل ولا تتحول ، كصفة فطرية يكتفي بممارستها ، بل بشخص نعطيه ملكة الكلام .

فينبغي ، بالنتيجة ، لسبب أو لآخر ، ألا يتمكن هذا الشخص من رواية قصته ، وأن يمنع عنه الكلام ، ويُدعم هذا المنع بالقوة ، وأن نسبب بعد ذلك وصوله الى الكلام . هكذا يفعل المحقق ومفوض البوليس في استنطاقاتهما ، فإنهما يجمعان مختلف عناصر القصة التي يرفض الممثل الأساسي أو الشاهد أن يرويها أو لا يستطيع أن يرويها ، ثم ينظمان هذه العناصر في قصة تروى بصيغة المخاطب لتفجير الكلام الذي رفض الراوي الإفصاح عنه أو لم يستطع الإدلاء به : « لقد عدت من عملك عند الساعة ... ونحن نعلم من هذا الانقطاع أو ذاك أنك تركت منزلك عند الساعة ... فماذا فعلت بين هاتين الفترتين ؟ » أو «تقول أنك فعلت كذا ، ولكن ذلك مستحيل لهذا السبب أو ذاك ؛ فلا بد إذن أنك فعلت كذا ... » .

لو كان الشخص يعرف هو نفسه قصته بكاملها ، ولو لم تكن لديه موانع لسردها ، للغير ، أو لروايتها لنفسه ، لوجب استعمال صيغة المتكلم : إنه يدلي بشهادته .

ولكن الأمر يتعلق بأن تُنتزع منه إفادته انتزاعاً ، إما لأنه يكذب ، أو لأنه يخفي الحقيقة عنا ، أو يخفي عن نفسه شيئاً ما ، وإما لأنه لم يستكمل

العناصر بأسرها ، وحتى لو كان قد استكملها فهو غير كفؤ بربطها بعضها ببعض بصورة موافقة .

إن الكلمات التي يدلي بها الشاهد بصيغة المتكلم تبرز في بحر القصة كأنها جزر جعلتها صيغة المخاطب التي كُتبت بها الرواية تطفو على سطحه .

وهكذا ، ففي كل مرة نرغب فيها وصف تطور حقيقي في الضمير ، أي خلق اللغة نفسها ، أو أية لغة كانت ، فإن صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فعالية .

وفي صميم العالم الروائي تمثل صيغة الغائب هذا العالم كعالم مختلف عن الكاتب والقارىء . إلا أن هذه الصيغ تتصل بعضها ببعض ويحدث بينها تبادل مستمر .

٥ ـــ تبادل الضمائر

في اللغة الدارجة نستعمل غالباً ضميراً مكان ضمير آخر لنعوض عن نقص في الشكل ، أو لنبتدع ضميراً لا وجود له في تصريف الأفعال ، وهذا ما يحدث بنوع خاص في لغة التهذيب واللياقة . وهكذا يستعملون في اللغة الفرنسية ضمير المخاطب للجمع بدلاً من ضمير المخاطب للمفرد (vous بدلا من tu) . ولكنهم في لغات أخرى كثيرة يستعملون لهذه الحالة ضمير الغائب ، (وهذا ما يطرح مشاكل صعبة عند ترجمة رواية كتبت بلغة التهذيب) .

إن استعمال صيغة الغائب بدلا من صيغة المخاطب ، تمشياً مع مقتضيات التهذيب ، يسمح بمحو المظهر التعليمي الذي تتصف به صيغة المخاطب في القصة ويقضي على الشعور بالطبقية الناتج عنها ، مما يجعل الشخص الذي نخاطبه داخلاً في القصة ، في طبقة العامة ، طبقة الذين نعرف أعمالهم وحركاتهم ، والذين يفترض في أي شخص كان أن يعرفهم

ويمكننا أن ندرس كذلك بالطريقة نفسها التبادل بين الضمائر الذي يحدث

عندما نستعمل صيغة الجمع للكلام عن الملوك والعظماء .

إن ضميري الجمع (nous و vous) ، ليسا في الواقع جمعاً عادياً بسيطاً للضمائر التي تقابلها في المفرد ، بل هما ضميران مركبان شاذان عن القاعدة ، يقبلان التبديل فالضمير (أنتم vous) ليس تكراراً للضمير « أنت tu » بل جمعاً للضميرين « أنت وهو tu et il » . وعندما ينطبق هذا الجمع على شخص ما ، نحصل على صيغة جمع التهذيب في الفرنسية ، وعندما ينطبق على جماعة كاملة فنحن نعلم أن بإمكاننا في كل لحظة أن نعزل أي شخص من هذه الجماعة فتنقسم عندئذ لفظة « أنتم vous » إلى « أنت tu » وإلى عدد من « هو il » ، لتعود فتتشكل من جديد عندما يتحول الانتباه عن هذا الشخص المعزول .

أما الضمير « نحن nous » فليس هو تكرار للضمير « أنا je » إنما هو جمع بين الضمائر الثلاثة ، وهكذا عندما كان أحد النبلاء يقول « نحن nous » بدلاً من « أنا » فذلك لأنه كان يتكلم أيضاً باسم الشخص الذي يوجه إليه الكلام .

ونستطيع أن نتوسع أكثر في الشرح فنقول أن ضمائر المفرد كانت متحدة في الأصل ، بضمير جمع مميز ، وأن لفظة « نحن nous » كانت ، في الواقع ، موجودة قبل « أنا je » ، وأن «نحن nous» تنقسم إلى «أنا وأنتم moi et vous» وأن « أنتم vous تنقسم إلى « أنت وهم toi et eux » .

ولا بد أن يكون كل منا قد تفاجأ باستعماله ضمير المتكلم المفرد وهو يخاطب ولداً صغيراً أو طفلاً أو حيواناً بقوله له : « هل كنتُ عاقلاً هذا الصباح ؟ » . إن هذا الاستعمال يوضح عدم إمكان الطفل إدخال الضمير « أنا je » في قصة عادية تروى بصيغة المخاطب ؛ ونحن نلجأ إلى هذه الطريقة في مخاطبته لأنه ما زال عاجزاً عن الكلام ، كما نلجأ اليها ، فيما بعد ، لأن ما نقوله له يبقى بلا جواب . إن جميع الضمائر يمكنها أن تتحول إلى ضمير غائب غير مميز . وفي اللغة الفرنسية نرى أن ضمير الغائب غير المميّز « on » يتحول إلى « nous » في اللغة الركيكة ، وأن « nous on » تشابه تماماً « moi je » .

٦ ـ الضمير « هو II » عند يوليوس قيصر

إذا كنا في اللغة الدارجة نبدّل بين الضمائر لسدّ بعض ثغرات في القواعد ، فمن الواضح أن عملا كهذا يمكنه أن يجد له في اللغة الفصحى تطبيقات كثيرة في علمي البلاغة والبديع .

وها أنا إستقي مثلين على ذلك مأخوذين من الأعمال الأدبية الكلاسيكية .

أن يوليوس قيصر في كتابه « التعليقات » يشير إلى نفسه بضمير الغائب وهذا التبادل الذي يحدث غالباً في لغاتٍ عديدة له دائماً معناه . ولكي نتمكن من تفهم بلاغة هذا الاستعمال ينبغي لنا أن نتخيل أن أحد رجال الدولة المعروفين قد كتب مذكراته بصيغة الغائب كما فعل ونستون تشرشل مثلا .

إن لهذا التبادل في الضمير عند قيصر مغزىً سياسياً عجيباً. فلو أنه استعمل صيغة المتكلم لكان قدم لنا نفسه كشاهد عيان لما يرويه مع افتراض وجود شهود غيره لهم قيمتهم يمكنهم تصحيح أو إكمال ما يرويه ، ولكنه باستعمال ضمير الغائب يعتبر هذا التبادل التاريخي أمراً مفروغاً منه كما يعتبر أن الصورة التي يرسمها له هي نهائية . فهو يرفض مسبقاً كل شهادة أخرى . ولما كان الجميع يعلمون من هو هذا المتكلم الذي يتوارى وراء ضمير الغائب فإنهم لن يكتفوا برفض هؤلاء الشهود فحسب ، بل إنهم يمنعون ذلك منعاً باتاً .

٧ ـ الضمير « أنا Je » في « تأملات » ديكارت

في خطاب الاسلوب نرى أن الضمير « أنا » يدل على الشخص الحقيقي ديكارت الذي يروي لنا قصته ، ولكن «التأملات»[١] تقص علينا رواية خيالية وهمية ، ولهذا فالضمير « أنا » فيها هو من نوع آخر يختلف كل الاختلاف عن « أنا » في خطاب الاسلوب ، لأن الأمر يتعلق بشخص آخر محجوب .

وفي مطلع التأمل الأول نظن أن الضمير « أنا » يدل على ديكارت نفسه

١ ـ اقرأ تأملات ميتافيزيقية لديكارت في منشورات عويدات ،

« ... ولكن هذه العملية بدت لي عظيمة جداً ، فانتظرت حتى أبلغ عمراً أكون فيه من النضج بحيث لا آمل أن أصل الى مثله في المستقبل أكون فيه أصلح للقيام بها » .

إلا اننا سرعان ما ندرك ان القصة التي يرويها لنا ديكارت ليست قصته الخاصة ، بل هي مغامرة يريد أن يعيشها القارىء ، فهو يقوده طوال «تأملاته» خطوة خطوة كما يفعل الملاك الحارس أو المرشد الأمين .

« يمكن للحواس أن تخدعنا أحياناً في ما يتعلق بأشياء قليلة الحساسية ، وبعيدة عنا جداً ، ولكن هنالك أشياء لا يمكن ان نرتاب فيها ولو كنا قد تعرفنا اليها بواسطة الحواس. مثلاً : إني هنا، جالس أمام النار ، مرتدٍ مِبْذَلاً ، حامل هذا القرطاس بيدي ، أو ما شاكل ذلك » .

من هو الجالس أمام النار ، المرتدي مبذلا ؟ إن ديكارت يتخيل الاخراج والديكور الذي سيكون فيه القارىء ، لذلك فهو يضعه في هذا الديكور الذي تخيله .

وفي ختام التأمل الأول يصف ديكارت للقارىء المرونة التي يجب أن يشعر بها بعد هذا التمرين العقلي الأول .

«... إن نوعاً من الكسل والخمول يجرفني بطريقة لاشعورية في سياق حياتي العادية ... وهكذا أعود ، لاشعورياً وتلقائياً ، الى آرائي القديمة » .

ومن ثم يقوده برفق الى الراحة . وفي الغد فقط ينبغي للقارىء – إذا كان الاخراج دقيقاً – أن ينتقل الى مطالعة التأمل الثاني :

« إن التأمل الذي قمت به أمس قد ملأني شكوكاً بحيث لم يعد بوسعي ان أنساها ... » .

هنا ، لا مجال للشك في اننا انتقلنا لاشعورياً الى ضمير المخاطب ، لأننا نعلم حق العلم أن ديكارت نفسه لم يكتب هذا التأمل الثاني في اليوم السابق . وعلى القارىء أن يخضع بوداعة ، يوماً بعد يوم ، إلى أحد هذه التمارين الروحية .

ولكن هذا التبادل الخفي في الضمائر يُقنّع سؤالاً يحلو لديكارت ألا يثيره ، فهو يعتبره سؤالاً ثانوياً ، ذلك ان ديكارت يعتقد ان كل شيء يجب أن يتتابع بالضرورة إذا مهدت الحجج له السبيل (ويكفي لذلك شخص واحد ، هو نفسه). وعندما يكون العقل قد عاد الى وعيه فمن المفروض ألا يكون هنالك شيء يمكنه ان يفقده هذا الوعي وانه ، بالتالي ، إذا لم يتمكن القارىء من ان يحقق تماماً التمرين الذي يعرض له ، فلا ينبغي لنا ان نعلق على ذلك أهمية كبرى .

أما السؤال الذي آثر ديكارت عدم التعرض له فهو مشكلة وجود متحدث ، أي وجوده هو نفسه ، ديكارت بعينه ، كدليل لهذه السلسلة من التأملات ، هذا الوجود الذي يستحيل الشك فيه فعلياً إلا إذا ألقينا بالكتاب جانباً .

إن استعمال « أنا » ، هنا ، هي محاولة لجعلنا ننسى وجود الراوي . ونحن إذ نكتشف وجود الراوي ، بتحليل طرق الرواية ، فإننا نكتشف في الوقت نفسه الصفة الحسية الأساسية لضمير المخاطب .

وعندما ننتقل من قصة ديكارت إلى قصة هوسّير التي هي إعادة لقصة ديكارت ، نجد أن لهذا التضمين نتائج خطيرة جداً : فهو يقود هوسّير إلى أن يغلق ضمير الشخص على نفسه ، ويجعله في التأمل الخامس يصطدم بصعوبات لا مفرّ منها ، في محاولته وصف الظهور الكامل لشخص آخر ، هو النموذج نفسه لتلك المشاكل الخاطئة التي علمنا في مكان آخر كيف نحذر منها .

٨ ـــ الضمائر المركبة

نجد هنا مثالين عن الضمائر المركبة عند قيصر وديكارت ، وقد سبق لنا أن رأينا ان الضمائر المستعملة في الروايات هي دائماً مركبة ، هي جمعٌ لأشخاص المحادثة العاديين . فإن الضمير « أنــا » الذي يدل على الراوي هو ، بالطبــع ، جمع بين الضميرين « أنا » و « هو » . وهكذا يمكن أن ينتج عن ذلك بناء من

الضمائر ، وتكدسات منهـــا ، ومثالاً على ذلك استعمال « أنا » في الرواية مكدسة الواحدة منها فوق الأخرى ، التي يستعين بها الروائي الحقيقي ليفصل عنه القصة التي يرويها . ففي رواية هنري جيمس « برج السجن » نجد تكدساً لأربعة رواة مختلفين . وهكذا يفعل كير كيغارد في قصة « إمكانية » التي هي جزء من « مراحل على طريق الحياة » ، فإنه يستعمل بناء من اربعة اسمـــاء مستعارة ليروي لنا حادثة نجدها كذلك في مذكراته .

وبديهي انه ينبغي دراسة استعمال جميع الضمائر في الرواية دراسة قياسية . ولما كان بالإمكان استعمال الضمائر المفردة الثلاثة وجمعها فيما بينها، فإننا نستطيع أن نجرب ما يعطيه هذا الجمع الأولي بين ضمائر الجمع . هل هنالك مثلا وضـــع تناسبه رواية تكتب بصيغة الضمير « نحن » ؟ إن الحادثة العادية تقدم لنا أمثلة كثيرة على ذلك : عندما نعود من العطلة، ونقص ما فعلناه على أصدقاء آخرين، فإن الراوي يستعمل ضمير الجمع « نحن » مبيناً انه ، في داخل المجموعة المشـــار إليها ، يمكن لضمير الراوي « أنا » أن ينتقل في كل لحظة من شخص إلى آخر، وأن يجد من ينوب عنه باستمرار .

ان الروايات الكبرى تقدم لنا أمثالاً كثيرة لهذه الدراسة . ويبدو لي أن رواية « هيلوييز الجديدة » هي بنوع خاص غنية من هذه الناحية .

٩ ــــ عمل الضمائر

إن دراسة هـــذا النوع من البناءات والاستعمال القياسي للضمائر المركبة يتيحان لنا أن نضع الكلام في أفواه مجموعات بشرية ، هي مظاهر للحقيقـــة البشرية ، لا تتكلم عادة ، أقله في الرواية ، أو أنها تبقى في الظلام. وهما يتيحان لنا أيضاً أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عامودية أي أن نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه، وبصورة أفقية أي أن نظهر

العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها ، وحتى خفاياهم النفسية .

هذا هو « عمل الضمائر » الذي يتيح للأشخاص ان يتكلموا . إنه بناء يمكنه ان يتطور خلال سرد الرواية ، وان يتبادل ، وأن يتسهل أو يتعقد ، وان يمتد أو يتقلص .

أما في ما يتعلق بمسألة الشخص العامة ، فإن الاعتبارات والعمليات السابقة تجبر ، اكثر فأكثر ، على التفريق بين هـــذا المفهوم والشخص الطبيعي ، وعلى التعبير عنه كعمل يحدث في بيئة عقلية واجتماعية ، وفي مدىً للحوار .

الفرد والجماعة في الرواية

كثيراً ما يقابلون الرواية – بالمعنى الحديث لهذه الكلمة – أي كما تبدو في الغرب إجمالاً في سرفنتس ، بالملحمة . فيقولون ان الملحمة تروي قصة مغامرات جماعة ، بينما تكتفي الرواية بسرد مغامرات فرد . ولكن ، منذ بلزاك ، أصبح من الواضح أن الرواية ، في أفضل أشكالها ، تدعي أنها تتجاوز هذه المقابلة ، وانها تقص بواسطة مغامرات أفراد حكاية تحركات مجتمع بأسره ، فتكون في النهاية تفصيلاً ونقطة مهمة . ذلك أن المجموع الذي ندعوه مجتمعاً – إذا أردنا أن نفهمه بدقة – لا يتألف من أناس فقط ، بل من كل ما هو مسادي وثقافي . ولست أهدف من كلامي الى إلقاء شيء من الضوء على العلاقات بين الجماعة والفرد التي يعرضها الروائي ضمن قصته فحسب ، بل أهدف كذلك الى توضيح نشاط عمله الأدبي فيما يختص بعلاقات مماثلة ضمن البيئة التي تحدث فيها .

إن الملحمة في العصور الوسطى كانت تنتمي الى مجتمع نظام قديم ، تظهر فيه الطبقية بقوة ووضوح ، أي انه يشتمل على طبقة من النبلاء . وفي مجموع الأشخاص الذين يتألف منهم هذا المجتمع تكونت فئة محدودة ، معروفة من الجميع ، تستأثر بالسلطة . ومن لم يكن منتمياً الى هذه الفئة فهو مغمور ، لا يعرفه إلا ذوو قرباه . وعلى خلاف ذلك ، كان النبلاء معروفين في بلادهم ، وفي البلدان المجاورة . إن سلطة النبيل كانت ترتكز على شهرته ، فهو جزء من مقاطعتنا مشهور في الخارج ، وبسببه يعرفنا سكان البلدان الأخرى ، وبدونه

لا يحس أحد بوجودنا ، ولا يعيرنا أدنى اهتمام. فيجب اذن أن نجتمع في مقاطعة ما ، وأن ننتسب الى نبيل ما ، إذ لا صفة لنا تميزنا عنه .

فالطبقية إذن في النظام لم تكن سياسية وحسب ، بل كانت قبل كل شيء اسمية ، وعلاقات القوة والحكم كانت خاضعة لعلاقات التمثيل ؛ فالنبيل هو « اسم » .

ومن المعروف أن القوة والعنف وحدهما لا يمكنهما أبداً أن يجعلا من الشخص نبيلاً . فإذا حدث أن فلاحاً قوي العضلات حطم جمجمة سيده في إحدى زوايا الغاب ، فإن رفاقه الفلاحين لن يعتبروه أبداً وريثاً له ، وما عمله هذا سوى جريمة نكراء . ولكي تتمكن القوة من الانتشار يلزمها بيئة تمهد لها سبيل الشهرة: كساحة القتال، أو المبارزة، او بيئة تتيح لها أن تتحول إلى كلام. فمن يضرب بساحة القتال بشدة أكثر من غيره ، ويتمكن من مساعدة من حوله ، يصبح رئيساً لفرقة صغيرة تتشتت عندما يُقتل . ويكفي القول إن فلاناً يصمد بقوة لنعلم أن رفاقه يصمدون هم أيضاً معه . إذن ، فالناس يدلون عليهم باسمه ، وعندما يتكلم فباسمهم يتكلم ، ولا سبيل الى تمييزهم عن غيرهم كوحدة إلا بواسطته . إن شكسبير يسمي كليوباترا : مصر ، وملك فرنسا : فرنسا ، ودوق كانت : كانت . وفي العلاقة القائمة بين الملك الاقطاعي يلعب الاسم دور المفصّلة : فعندما نقول ملك فرنسا ، فإن الكلمة تدل على السكان والأرض ، وعندما نقول سكان فرنسا أو أرضها ، فإن كلمة فرنسا ، على العكس ، تدل على الملك ، وعلى غرار ذلك يصح أن يكون تاريخ دولة ما ، هو تاريخ ملوكها ، وأن تكون قصة حرب ما ، هي قصة مغامرات قوادها .

وحينما نلفظ اسم نبيل ما ، فان كل ما يشير اليه هذا الاسم يظهر من خلاله في الحال : من أرض مأهولة ، ورجال اقطاع ، وكل ما يسمح بمعرفته ، وما يظهر في هالته ، فكأن جميع هذه الأشياء ظلّ ينفذ منه ذلك النبيل جلياً بارز القسمات. إلا أن كل ما ينفصل عن سدىً كهذا، وكل ما يصبح مشهوراً،

وكل ما نتمكن من تعيينه فيصير معروفاً ، يسبب تميزاً عن المجموع . فالنور الذي يوجهه الشخص إلى نفسه ينعكس على كل من يحيط به . وهـــذا الفرق الذي يعلنه لا يمكن أن يبقى فردياً محضاً ، إنه الفرق الذي لم يظهر بعـــد في الجماعة . فلا مجال لظهور نبيل جديد بدون ظهور مقاطعة جديدة .

واذ يصبح اسم هذا النبيل اسماً لمقاطعة جديدة ، فإنه يجر معه كل ما كان يشير إليه سابقاً ، وخاصة الاسرة التي كان هذا الاسم يُستَخدم للدلالة عليها . وما زلنا نلاحظ هذه الظاهرة حتى في ايامنـــا الحاضرة : ففي الاسرة الكبيرة يعتمدون اسم الشخص الأقرب والأشهر للدلالة على الفروع: فالجدّان، والأعمام، والعمات ، وأبناء العم يتساءلون فيما بينهم عن أحوال من ينتمون في اسرتهم الى هنري أو إلى شارل (هنري وشارل أصبحا اسمـــاً لأسرة) ، كما يتساءلون من جهة ثانية عن حـــال من هم عند مادلين أو جنفياف . إن البطل الذي يصبح مشهوراً يشهر معه امرأته واولاده ، ممـــا يجعل الجميع يعرفونهم ويجهلون أفراد أسرة غيرهم . وهذه الخلية بكاملها تنتقل الى المقدمة .

وهكذا يتكون من جديـــد في ضمير كل منا المجتمع بأسره ؛ ولا مفر — لتتمكن هذه الأمور من الاستمرار — من ان نفرض مقابل كل مظهر من مظاهر القوة في بيئة نبيلة اسماً مناسباً ، فنرفع مثلاً الى مرتبة النبلاء كل جندي ممتاز . ومن جهة ثانية ينبغي ان يكون مقابل كل اسم إمكان إظهـــار قوة جسدية ، مرموقة ، إن لم يكن في الحرب ففي مباريات الفرسان ، او في المبـــارزة على الأقل . وإلا فلا نعود نفهم لماذا يحمل هؤلاء الأشخاص بالذات هـــذه الأسماء بالذات . فعلى النبيل ، بالنتيجة ، ان يستمر في إشهار اسمه ؛ وعلى حياتـــه ومغامراته ان تغذي دوماً الصلة بينه وبين ما يدل عليه . وهذا ما يوضح لنـــا الدور الذي ستلعبه الملحمة في توازن طريقة كهذه . ومن المفروض ان نُذكّـر — خارجاً عن اوقات الأزمات والأمجاد — بما سمح لهذه الأسرة ان تصبح اسماً لشعب بكامله . واذا حدث ان أهمل امير او دوق او كونت او مركيز ، ان

يجعل الناس في المناطق المجاورة له يتكلمون عنه، فإن كل شعبه هو الذي يُهمل معه ويُنسى . واذا انقطع إقطاعيوه عن التحدث عنه فيما بينهم ، فقدوا ثقتهم به ، وراحوا يبحثون عن شخص آخر يمكنه ان يدل عليهم دلالة أفضل . بيد انه في حال عدم وجود مغامرات جديدة ، فإن المغامرات القديمة تستطيع ان تملأ هذا الفراغ ؛ وان تكون لها الأفضلية إذا اكتسبت لغة الراوي صلابة كافية ؛ وكانت الكلمات مرتبطة بعضها ببعض بشكل مميز . إن مغامرة قديمة معينة ، كانت في زمن حدوثها تشبه المئات من غيرها ، تصبح قدوة يضرب بها المثل بفضل الشاعر الذي عالجها،وتكتسب شهرة تدفع الناس الى ان يشبّهوا بها المغامرات الحديثة . وإذا كان الشاعر مجيداً اكتسبت الأسرة من أناشيده شهرة عظيمة .

إذن ، في اللحظات التي يكاد ينهار فيها النظام الاقطاعي ، بسبب عدم كفاءة بعض النبلاء ، تستطيع الملحمة ان تنقذ اسرة من الظلمة التي توشك ان تبتلعها ، اي انقاذ شعب من العدم ، ومن الحرب التي لا مفر منها والتي هي نتيجة لهذا التقهقر . إن كتاب « اورشليم المحرَّرة » ، هو آخر جهد عبقري يحاول فيه الكاتب ان يعيد الى الأسر النبيلة اللمعان الذي بدأت تفقده .

إلا انه في زمن « تاس » (مؤلف « اورشليم المحرَّرة ») ، لم تعد مواضيع الملحمة الكلاسيكية تفي بالحاجة ، إذ لم يعد لها علاقة بما يمكنه ، بالفعل ، ان يعرّفنا بالقوة او يمنحنا إياها . إن صفات الشخص الجسدية والأدبية لم تعد تسمح له بتنظيم جماعة حوله في اثناء المعركة لأن فن الحرب قد تعقّد بصورة (كثير من الأسلحة تعترض الآن بين اليد والجرح) يصبح معها اشجع الفرسان تحت رحمة قنبلة ، او رصاصة تأتيه من بعيد ، يطلقها عدو غير منظور ، قد يكون جباناً وضعيفاً كل الضعف. ان المبارزة الفردية ، وهي الصورة الأساسية للحرب في القرون الوسطى ، مع كل ما لها من اعتبارات سامية ، فقدت اليوم كل ما لها من معنى . واصبحت المعارك تدور في الفوضى والتشويش والظلمة ،

وقد ولى عهد المغامرات القديمة . وبهذه الطريقة لم يعد بالإمكان اكتساب اسم أو المحافظة عليه . وطبقة النبلاء ، مع كل امتيازاتهـا ، أخذت تبدو ، أكثر فأكثر ، كأنها ظلم ، قد يكون ضرورياً . على أننا نشعر ، أكثر فأكثر ، أن المناصب الرفيعة لا يحتلهـا أناس مناسبون ، وأن بلوغهم هذه المراكز ما هو إلا صدفة من الصدف ، وعمل استبدادي ، نود أن يكون خارق الطبيعة . وفي هذه اللحظة فقط ، كما نعلم ، تتبلور نظرية « الحق الإلهي » .

إن هؤلاء الأشخاص لم يعد بوسعهم أن يجعلونا مشهورين ؛ إذ لا صفة لهم تخولهم ذلك، ومن جهة ثانية لم نعد بحاجة اليهم لنشتهر. إن التقدم الذي أحرزه العلم ، وبلـّغتّه التجارة ، يعرّفنـا بالكون ، وبمختلف الشعوب والدول ، التي لم تعد معرفتها مرهونة بالنبلاء . لقد كانت أفضل وسيلة ، فيما مضى ، لمعرفة شيء عن انكلترا هي رؤية الملك ؛ فإذا كان ثرياً كانت بلاده كذلك ، وإذا كان محاطاً بحاشية عديدة فذلك يعني أن بلاده منظمة تنظيماً حسناً ، وأنها ترتبط بمليكها ارتباطاً دقيقـاً . فكل هذه الدلائل التي كانت في السابق واضحة كل الوضوح، والتي كان الشعب يؤمن بها لمّا جرت المقابلة في « الخيمة الذهبية » هي الآن فارغة من كل معنى . ونحن نعرف الآن أن لا علاقة لهـا البتة بين الجواهر التي يمكن للملوك أن يتقلدوها وثروات شعوبهم ، وإذا كان لويس الرابع عشر قد أحاط نفسه بحاشية كبيرة فذلك لأنـه آثر التخلي عن طبقة النبلاء ليتصل مباشرة بالمقاطعات . فالملك ، بالتالي ، لا يزال يحكم ، ولكنه لم يعد يمثّل .

إن النبلاء يحكمون ، ولكننا لا نعرف السبب . ولما كانوا لا يملكون أية صفة فقد وجب أن يكونوا هم أنفسهم نخبة ، فطبقتهم أصبحت طبقة مقفلة يستحيل على مطلق شخص الإنتماء اليها إن لم يكن قد ولد نبيلاً. وقد وجد دون كيشوت نفسه أمام هذا الجدار ؛ فلم يعد في أسبانيا ، البلاد التي يسكنهـا ، أية وسيلة تساعده على بلوغ الشهرة. والدروس التي يأخذها من روايات الفروسية لا يمكنها إلا أن تجعله مدعاة للسخرية. لقد أطلق على نفسه لقب دون كيشوت دولامانش،

ولكنه استحال عليه أن يجعل الناس يلقبونه بهذا اللقب إلا على سبيل الهزء اللاذع .

وإذا كان النبل لم يعد لغة للمحادثة ، فذلك لأن لغة أخرى قد حلت محله ، ولأن ممثلين آخرين يقومون مقام النبلاء ، يمكنهم أن يتكلموا وينبغي التكلم عنهم . فاذا كنت قد علمت أن ملك انكلترا لم يعد يمثل بلاده فذلك لأني عرفت فلاحين وتجار أجواخ مثلوا لي بلادهم تمثيلاً أفضل ، وإليهم يتوجه النبلاء اليوم .

إن البطل الروائي هو إذن، في الأصل، شخص يخرج من طبقة عامة الشعب أو البورجوازيين ، ويتسلق درجات المجتمع دون أن يتمكن من بلوغ طبقة النبلاء . إنه يشق طريقه مثل « العظماء » ، ولا يلبث أن يبلغ شهرتهم أو يتجاوزها ، فهو ، بالتالي ، أوضح دليل على أن طبقية المجتمع الحالي إنما هي مظهر فحسب. إن الموضوع الأساسي لروايات القرن الثامن عشر هي موضوع « الوصولي » (فيلدنغ ، لوساج ، ماريفو) : شخص يرينا كيف وصل إلى حيث وصل ، وكيف توصل إلى كتابة هذا الكتاب الذي تقرأه النساء ، وهو ، بالنتيجة ، أكثر خبثاً من كل هؤلاء النبلاء الذين لم يكن عليهم أن يفعلوا شيئاً لبلوغ مرتبتهم . وهو بتقدمه هذا يعلن أن التنظيم المعروف في المجتمع يخفي وراءه تنظيماً آخر . لقد كانت الملحمة تظهر لنا ، في الأوقات التي يعترينا فيها الشك ، أن المجتمع حسن التنظيم كما كانوا يقولون ، أما الرواية ، فهي على خلاف ذلك ، تناقض الطبقية الظاهرة للعيان بطبقية أخرى خفيّة

لم يعد النبيل يمثل ما يدعي أنه يمثله ، ولنذهب إلى أبعد من ذلك فنقول أنه لم يعد يحكم ما يظهر أن يحكمه . وحتى قبل أن ينجح الوصولي في فرض انتصاره على الصعيد الخيالي ، كـ « شخص شريف » طيب العشرة ، يتكلم اللغة الجميلة التي كانت خاصة ، فيما مضى ، بالنبلاء ، كان بطل خيالي عجيب قد خلف الفارس القديم : هو المجرم المحاط بجماعة من الصعاليك الذي عرفتنا به الروايات

اللصوصية الاسبانية .

وهكذا نرى أن لازاريللو دو تورميس كان يحمل القارىء يتغلغل في منطقة مدهشة وقريبة ، في عالم مجهول سري ، حيث يتخذ كل شيء معنى آخر ، فهذا عليه أن يطيع ذاك ؛ وإذا أمعنت النظر لاحظت أن العكس هو الصحيح . إن طبقة النبلاء كانت الصلة بين السلطة والنور ، ولكنهـا لم تعد تملك سوى نور مزيّف ، وقد أصبحت السلطة الآن وقفاً على الظلمة ، وفيا الأمراء يعرضون أنفسهم نجد أناساً مجهولين ، في الظلمة ، يحكمون ويستأثرون بالسلطة ، على غير علـم من أحد ، وإليهم ينبغي التوجه إذا أردنا الوصول ؛ إلا أنه من الأفضل ـ بالتأكيد ـ أن نسكت عن هذه المخالطة . والخرافة وحدها تستطيع أن تنقل إلينا كلمة السر. وهؤلاء الأشخاص وحدهم هم جديرون بتمهيد السبل وإزالة الحواجز بصورة عجيبة ، وقد كنا نظنها عقبات كؤود .

إن الرواية اللصوصية الأسبانية تكشف للقارىء عن الأحشاء ، والخفايا ، وعن خبايا المجتمع . الجميع يعرفون البلاط الملكي ، وهو قـد أقفل بلا شك ، ولكن صدى بذخه وأبهته لا يزال يدوي في كل مكان . هذا بـلاط مقلوب ، يشبه من نواحي عديدة ما يجب أن يكونه البلاط في الماضي أكثر مما يشبه البلاط الحاضر . إن هذا الشخص الذي اصادفه، المرتدي أسمالاً بالية، والذي ما كنت لأعيره أي اهتمام لولا القراءة هل هو ، في الواقع ، قائد جيش حقيقي ، وهل يملك كنوزاً مخفية في المغاور، وهل هو جدير بالمغامرات التي يعجز عنها النبلاء ، وأهل بأن يولـّد في نفوس رفاقه في السلاح وفاء لم نعد نعرفه؟ ألم يصبح، منذ الآن ، عالم الليل هذا ، عالم الكذب ، أقل كذباً من عالم النهـار ؟ أيكون هذا آخر ملجأ للحقيقة ، وآخر « مسرح » تنفجر فيه صفة شخص ما ؟

إن بلوغ الوصولي مرابـع النور والكلام يبدو كوصول شخص توسعت علاقات أسرته ، بينا النبلاء الذين اتصل بهـم دون أن يتمكن من أن يصبح واحداً منهم ما يزالون يفرضون عليه أصل منبتهم ، وواضح أن وصوله هـذا

يرافقه بالضرورة ، تنظيم جديد للمفاهيم الاجتماعية السائدة . إن الوصولي فخور بأن تقرأه النساء ، ولكنه يتوجه قبل كل شيء، إلى أناس لن يلبثوا أن يصبحوا مثله ، وصوليين ، فهو يشجعهم ، ويقدم لهم نفسه مثـــلاً يحتذى ، ويعلـّمهم أساليب البحث عن العلاقات الواقعية الكامنة تحت علاقات السلطة المعترف بها، كما يرشدهم إلى إيجاد التجمعات الحقيقية الموجودة تحت التجمعات المعروفة . إنه يغشّ ، ويتعلم الحذر، والتآمر ؛ وهو يُحلّ مدرسة اللصوص القاسية الخفية محل الدروس الباطلة المأخوذة من روايات الفروسية .

إن موضوع المجتمع السري قد أصبح موضوعاً أساسياً في الأدب الروائي في القرن التاسع عشر ؛ وقد بدأ الروائي يفهم أن عمله الأدبي نفسه، بالكشف عن الخفايا ، وهدم المظاهر ، وإفشاء الأسرار ، سيشكل نواة مجموعة سرية ، تنشأ بين قرائه ، ويدخل اليها شركاً جديدة إيجابية فعـــالة وسط المجموعات التي يكشفها أو يعرضها كمثـــال . فالتلميح إلى شخص معين ، وإلى تفصيل معين ، يسمح للقراء بالتعارف خفيـــة عن غيرهم ، ويتيح لهم أن يتميزوا عن الذين لم يقرأوا بعد ، عن السذّج ، وعن الذين لا يزالون منخدعين . وهكذا يكون الروائي قد أوجد نوعاً جديداً من الكلام، ومجموعة من المحادثة والتجانس، وهو يظهر لقرائه ما يملكونه بالمشاركة لأنه نفسه ملـْك مشترك ومرجع مشترك .

ويتخذ هذا الموضوع عند بروست شكلاً ملحوظاً بنوع خاص ، لأن طبقة النبلاء نفسها ، أي ما كان فيما مضى الفئة المعروفة أكثر من غيرهـــا في المجتمع ، ونستطيع القول الفئة الوحيدة المعروفة ، هي التي ستتخذ هذا المظهر . إن العلاقة بين اسم الشخص واسم البلد قد توسعت بصورة نهائيـــة ، فأصبحت الأرستوقراطية غامضة جداً بالنسبة لرجل الشارع ، فهي مجرد ذكرى. ولكن علاقات سلطة في منتهى القوة ما زالت قائمة . فهذا الشيخ الزري الذي نصادفه كما صادفنا الصعلوك منذ حين ليس له ، في الواقع ، سوى كلمة واحدة يقولهـــا ليزيل هذا الجدار الذي نصطدم به . وليس ذلك في بيئته المقفلة فحسب ، بـــل

داخل جماعة تتعلق به بفضل السنوبيسم والسحر الذي ما يزال اللمعان القديم يمارسه على أشخاص هم اليوم في مركز القوة ، ولكنهم يشكّون في قيمتهم الحقيقية .

إن طبقة النبلاء، بعد أن زالت سلطتها،أصبحت تلامس هذا العالم المقلوب، هذا المجتمع السري ، مجتمع عالم المنقلبين . وهكذا كان الشذوذ الجنسي في روايات بلزاك يعبر بصورة مجازية عن هذا الانقلاب في الطبقية الاجتماعية الذي هو إحدى اللحظات الأساسية في النشاط الروائي: فوتران هو نابليون المنفى ، ونرى عند بروست أن شارلوس ، أمير هذا المجتمع السري الذي أصبح فوبور سان جرمان ، هو كذلك عبد لموزيل .

فمن المهم اذن أن تحوي الرواية سراً ، وينبغي ألا يعرف القارىء في مطلع الرواية كيف ستنتهي القصة . ويجب أن يحدث في الرواية تغيير ما بالنسبة لي ، فأعرف حين انتهائي من القراءة شيئاً لم أكن قد عرفته من قبل ، أو توقعت حدوثه ،شيئاً لا يتوقع الآخرون حدوثه قبل أن يكونوا قد أتموا قراءة الرواية. وهذا ما نجده بوضوح في أشكال الروايات الشعبية ، كالروايات البوليسية .

نرى أن الفردية الروائية هي مظهر ، وانه يستحيل علينا أن نصف تطور شخص ما – وهذا من أهم المواضيع التي تتناولها الروايات الكلاسيكية – دون أن نصف في الوقت نفسه هيكل فئة من المجتمع ، أو بشكل أدق ، بدون تبديل التمثيل الذي تكوّنه عن تنظيمها هذه الفئة من المجتمع ، مما يبدّل هذا الهيكل نفسه في مدىً قصيرٍ أو بعيد . إن الرواية هي تعبير عن مجتمع يتغير : ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أنه يتغير .

ولقد كان بإمكان الروايات في القرن الثامن عشر أن تنقلنا من طبقة الى أخرى داخل البناء الاجتماعي، ولم يكن كتّابها يفقهون ان باستطاعتهم التبديل في تنظيم هذه الطبقات . ولكن بعض الوصوليين قد تمكنوا من إجراء هذا التبديل ، أما مجموع البناء فقد بقي على حاله . غير أن هذه التغييرات ستصبح

واضحة بصورة تلزمنا أن نلفت اليها الانتباه .

ولما كانت طبقة النبلاء ، على الرغم من أنها قد اقتُلعت من جذورها ، ما تزال معروفة ، واضحة المعالم ، فقد أمكن أن تُبنى الرواية على شخص منفرد ينسلخ عن بيئته الأصلية ليتسلق الدرجات دون أن يهدمها .

إن عمله أو قصته تضيف الى التمثيل الذي كوّنـه المجتمع عن نفسه كوة أخرى هي تتمة للكوة الأولى . ومن المؤكد ان طبقة النبلاء ، أي العالم الجميل، يناسبها الإصرار على انعزال الكاتب أو شخص روايته .

ما أمتع أن نرى ابن فلاح أو بقّال يعاشر دوقاً ، فيقدم له معلومات عن الفلاحين أو البقالين ، شرط أن يظل الفلاحون بمجموعهم فلاحين ، فلا يتبدل خضوعهم للدوق . إن الوصولي يمكنه أن يصبح من أهل البيت ، ومن الحاشية ، إذا «أزال عنه أوساخه» ، وتبنّى لغة النبلاء ، واتبع أساليبهم في الكلام ، وتثقف بثقافتهم ، وخدعهم بمظهره ، وإذا كان أصله الوضيع غير ظاهر بوضوح. وعليه كذلك أن يعكف باستمرار على إصلاح شخصه وصقل عاداته ، «فيشذب» نواشزه بقوانين تزداد صرامة وغموضاً ، لا تلبث أن تدفعه إلى رد فعل عنيف . فعلى ابن الفلاح ألا يتكلم كالفلاح ، بل كما ينبغي للدوق أن يتكلم ، لأنه لن يلبث أن يصبح الشاهد الوحيد على كلام النبلاء ، وهو شاهد يحافظون على نقاوته . إن الدوق في سبيل إظهار معرفته (وانه الى ذلك فوق القوانين) ، سيطعّم كلامه بكلام العامة ويزين أسلوبه بعبارات شعبية حقيرة .

وقد ينعكف الروائي الوصولي على نفسه في اللحظة ذاتها التي يدخل فيها الى قاعة النبلاء ، فيشعر بهذا البعد بين النبلاء واللغة التي أصبحوا يستعملونها وعلى مستوى الأسلوب يجد ثانية هذا التناقض بين السلطة الظاهرة والسلطة الحقيقية. وقد يرغمه النبلاء أن يتكلم اللغة التي لم يعودوا يتكلمونها ، ويطردون من كلامه العبارات التي تذكّر بمنبته الوضيع ، تلك العبارات التي يزداد استعمالهم لها . وتحت هذه السلطة اللغوية ينكشف ، شيئاً فشيئاً ، الانقلاب الذي حدث في

شخصه ، إلا أن السلطة الحقيقية هي في غير ذلك، هي في تلك المنطقة التي قدم منها ، والتي قطع كل اتصال له بها ، فهي غير مستعدة لفهمـه ، ولا هي تعرف القراءة . إن دعامة النبلاء تبدو خادعة أكثر فأكثر ، وهي تنهـار من جميع النواحي وتزداد شبهتها به . فيجد نفسه منعزلاً وسط جماعة لم تفهمه بعـد ، ومهملاً بين نبلاء يرفضون أن يفهموه .

وهكذا فإن موضوع الوصولي ، الذي ارتقى شيئاً فشيئاً درجات المراتب الطبقية ، وبقي ، مع ذلك ، خارجاً عنها ، سيحل محله في روايات القرن التاسع عشر موضوع الشخص الأساسي ، أو بالحري ذلك الشخص النبيل بولده الذي يناقض بصفته الروحية انهيار الارستوقراطية وإفلاسها ، فيبدو تائهاً أمام جمهور صفيق ، امام هذه السلطة الجماعية المغمورة التي لا تملك ممثلاً أصيلاً لها . ولما كانت سيرة الشخص قد أصبحت مثالاً للبناء الروائي، فإن الروائي سيحاول أن ينظر الى الجماعة نظرته الى شخص جبـار ، ولكنه شخص ناقص ، إذ لا يمكننـا التوجه اليه ، ولا هو يعرف كيف يجيب بالكلمات . فهو إذن ليس شخصاً جماعياً ، بل حيواناً جماعياً ، وليس ضميراً مشتركاً بل لاوعياً جماعياً ، لا يُفكر ، ولا يأتي إلا بانفعالات عاطفية بدائية .

وفي الوصف الرائع الذي تركـه ستاندال عن معركة « واترلو » في مطلع كتابه « ناسكة بارم » نرى بوضوح أن ليست هنالك أية مغامرة ، أو أي مجال للشهرة ، (على خلاف ما جرى في معارك الثورة قبل بضع سنوات) فالجيوش قد تحولت إلى جمهور مطيع سلبياً ، يخضع لأوامر لا يمكنه ان يفهم غاياتهـا وأسبابها . إن فابريس ، ذلك المشاهد الراغب في الشهرة ، ليس جديراً حتى بالتمييز بين رتب قواد تلك المعركة :

« وبعد مضي ربع ساعة فهم فابريس من بضع كلمات قالها جندي لرفيقه أن أحد القواد كان المارشال ناي المشهور، بيد أنه لم يستطع ان يعرف أياً من هؤلاء القواد الأربعة كان المارشال ناي ... » .

إن ستاندال نفسه يعيّن بشكل عجيب الفرق بين الحرب الحالية ، التي هي صدام الجماهير السلبية يقودها اشخاص مختبئون ، وحرب الفروسية :

« بدأ يظن نفسه صديقاً حميماً لجميع الجنود الذين كان يرافقهم في تجوالهم على صهوات الجياد منذ بضع ساعات . كان يرى ان صلة الصداقة التي تربطه بهم شبيهة بصلة الصداقة النبيلة التي تجمع بين ابطال « تاس » و « الأريوست » .

وبعد ذلك بقليل يتابع ستاندال قائلاً :

« اخذ يبكي بدموع سخينة ، وراح يُزيل احلامه واحداً تلو الآخر ، تلك الأحلام الجميلة السامية التي تخلقها صداقة الفروسية ، على مثال الصداقات بين الأبطال في « اورشليم المحررة » .

في عـــالم الملحمة نلاحظ ان الحديث يجري من بداية المدى الاجتماعي إلى نهايته فيتمكن كل نبيل في مقاطعته من الاتصال بالفئة المغمورة من الناس ، بينما تشكل اتصالات النبلاء فيما بينهم تسلسلاً ضميرياً مستمراً . اما هنا ، فالشخص النبيل روحياً ، الضائع في الجمهور ، يفاجأ بانقطاع كارثي يمنع عليه كل اتصال بغيره . ومع انه يبدو ان الجميع يتكلمون اللغــة نفسها ، فإن الاتصال بـــين الكاتب او بطله المنعكف على نفسه ، والجمهور المهدد ، يظهر مستحيلاً . وهؤلاء الناس الذين يتعذر عليه كلياً التفاهم معهم ، والذين هم ، كما يتضح له ، مصدر كل سلطة ، وموضوع أصيل لرواياته ، قد يضطر الى وصفهم في اول الأمر كأنهم حيوانات ، وبعد ذلك كأنهم أشياء . وهذا الميل الذي يحدو الروائي الطبقي إلى نوع من الاهتمام الكامل بالمظهر الخارجي الذي ليس هو ، في النهاية ، سوى اللحظة الحاسمة للفردية الروائية ، حيث تتفجر عدم كفايته ، لا يلبث ان يجعله هو ايضاً غامضاً كل الغموض بالنسبة لنفسه . وعلى الرغـم من اضطراره إلى الإقرار بأنه واحد من هؤلاء الناس ، مع ما فيه من اختلاف عنهم ، لا يعتم ان يشعر بأن هذه الغرابة التي يحتفظ بها للناس تفترسه افتراساً والمسافة التي يدعي انه يبقيها بينه وبين كل ما ليس إياه ستتغلغل بقضاء محتوم الى داخل نفسه ،

فيوشك ان يُفرِغ ذاته في نوع من الفرار العنيف .

أما في ما يتعلق بالواقعية الاشتراكية ، فمن المؤسف أن الروائي يبقى على مستوى تكدّسات بسيطة لتحركات الجمهور ، ومغامرات الأشخاص الفردية ، دون التوصل إلى إقامة صلة حقيقية بين هذين القطبين . وهو على هذا الصعيد يظل على مستوى ملحمة خاطئة ، إذ ان العلاقات الأساسية للنبلاء قد ألغيت ، ولم يحل محلها شيء آخر ، إنه ينتقل من سيرة القائد الذي لا غنى عنه البتة الى وصف الجمهور الذي يقوده ، بدون أن يتمكن من المحافظة على بعض من التسلسل في سرده . والدور الوحيد الذي يمكن أن يقوم به أدب كهذا هو مساندة الطبقية القائمة ، ولما كان يتعذر على هذا الأدب أن يبرر وجودها بوضوح ، على الرغم من محاولاته بسبب فقدان الرباط الداخلي ، فإن هذه الطبقية مجبرة على مراقبته باستمرار ، في حين أن هذه المراقبة كانت ، بالطبع ، لا فائدة منها البتة في عصر الملحمة . ويبقى روائي الواقعية الاشتراكية شخصاً ضائعاً في خضمّ جمهور غريب يحذر منه القادة ، على الرغم من نواياه الحسنة ؛ ولا غرو أن قبوله بهذه المراقبة يشير الى انه يعي تماماً أنه يتقهقر وينحط .

على أن التجديد العميق للبناءات الروائية هو وحده يستطيع أن يتغلب على هذا التناقض الخطير ، فيسمح للرواية في البلدان التي تدين في أيامنا الحاضرة بالواقعية الاشتراكية ان تمارس نشاطها التقدمي الأساسي. ولنا في جميع الأعمال الأدبية السابقة معلومات ثمينة عن هذا البحث .

ومما لا نزاع فيه أن على القصة ان تنظر الى المجتمع بكامله ، لا من الخارج كأنه جمهور ننظر اليه بعين شخص منفرد ، بل من الداخل كأنه شيء تنتمي اليه ، شيء لا يستطيع الأفراد مهما بلغوا من الغرابة والسموّ أن ينفصلوا عنه تماماً .

كل كلام هو أولاً حوار ، أي أنه لا يمكن أن يصدر عن شخص منفرد . وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصين ؛ متكلم ومخاطب . إني أفهم ما يقوله

الناس بعضهم لبعض قبل أن أعرف من هم ، والقطبان المتقابلان يحددان نفسيهما بالنسبة لي بارتباطهما المتبادل،إن المجتمع الذيّ أنتميّ اليه هو مجموعة من الحوار، وذلك يعني أن أياً كان باستطاعته أن يقول شيئاً (لا أي شيء) ، لأي كان . إنه مجموع ينقسم وينتظم في فروع ثانوية: فأنا لا أخاطب جميع أعضائه بالطريقة نفسها ؛ فهنالك كلمات لا يعرفها هذا أو ذاك ولا يدرك معناها، وهنالك بعض التلميحات ، والمراجع ، والإيقاعات ، لا تعمل إلا بالنسبة للبعض ، خـــاصة أولئك الذين طالعوا الكتب التي طالعتها . وهكذا يعيّن وجود رواية مـــا ، بصورة آلية ، مجموعة ممكنة من الحوار ، لأن أشخـاص الرواية ونوادرهم هي مراجع وأمثال موضوعة تحت تصرف القراء المباشرين وغير المبـــاشرين (إن قرأوا تلخيصاً لرواية ما يكونون قد سمعوا بها) الخ ... إن « لغة » شخص ما تعينها بدقة المجموعات المختلفة التي ينتمي اليها في المجتمع؛ على أن هنالك عناصر من مصادر مختلفة يمكن أن تتألف وتنتظم بطريقة غريبة ، تكون من الغرابــة أحياناً بحيث أن حالة خاصة يمكن أن تكون المحدّث والمستمع معاً ؛ وإذا لم يتوصل الشخص إلى خرق هذا الجدار فإن « لغته » تنحل في عناصرهـــا أو تقضي على صاحبها بالجنون او الانتحار. ولكنه على العكس من ذلك، إذا توصل إلى أن يفهمه غيره ، فذلك لأن نوع الجماعة الذي هو مثل مميز لهـــا يتكاثر باستمرار : فالتأليف ، أو الاختراع الذي حققه بنفسه هو صالح أيضاً لغيره ، وهو يعمل على جمع أشخاص مماثلين يقيم بينهم نوعاً من الاتصال ، ويقويهم ، أو بالحري ينظم جماعة غريبة تستطيع أن تبدّل بعمق وجه المجتمع ولغته بكاملها.

وكما أننا نبدأ دراسة علم الهندسة بالكلام عن النقطة ، والقول بأن السطور هي مجموعة من النقاط ، ولما كنا مضطرين الى قلب الأشياء رأساً على عقب ، فنحدد النقطة بأنها تلاق بين سطرين،هكذا تبدأ الفكرة الروائية بتفهم الجماعة، كأنها مجموعة أشخاص ، إلى اليوم الذي ينبغي لها فيه ان تقر بعجزها عن تحديد الصفة الخاصة لشخص ما إلا باعتبارها إياه تلاقياً بين مجموعات عديدة .

إذا بدأت قصة معلناً ان فلاناً هو ابن فلاح، فإن هذين الشخصين لا يظهران لي إلا بما بينهما من علاقات وبوضعهما المشترك داخل مجموعة اجتماعية أنتسب أنا نفسي إليها ، وهي من الاتساع بحيث ينبغي تحديدها في المكان والزمان . وإذا أضفت انه أشقر اللون، فذلك لأن هذه الصفة تميزه عن غيره من أبناء الفلاحين، او على الأقل عن غيره من افراد هذه المجموعة ، ولأن هذه الميزة لها في الواقع اهمية كبرى . ففي البيئة التي تجري فيها القصة فائدة او ضرر في ان يكون هذا الشخص اشقر اللون ، طويل القامة ، يزيد في طول قامته عن غيره ، او غنيا / الخ ...

ولنعد إلى مثل « الوصولي » في رواية من روايات القرن الثامن عشر : إن ابن الفلاح هذا قد يصل في شق طريقه الى مرتبة دوق وعندما يبلغ آخر المطاف نلاحظ أن كلمتي دوق وفلاح قد احتفظتا بالمعنى نفسه تقريباً ، وأن المسافة بين هاتين الحالتين ما زالت هي نفسها . فالطبقية تبدو إذن كأنها حالة لا تتغير ، وبالنسبة اليها يتنقل هـذا الشخص الذي تزداد شخصيته غنىً شيئاً فشيئاً . ولكننا إذا أمعنا النظر نرى أن هذا الاستقرار ليس سوى تجريد ، وعندما يزداد عدد الوصوليين نضطر الى أن نحسب حساب التشويه الذي يجري خلال القصة في الطبقية نفسها ، بحيث أن هذا التشويه لا يقتصر على وضع الوصولي بل يشمل أيضاً الأشخاص الثلاثة، الذين هم نقطة الانطلاق . ولنسمهم A ، B ، C ، ولا يلبث أن يستحيل عليّ التصرف كما لو كانت المسافة بين B و C ثابتة ، والمغامرة التي أرويها لن تعود اذن مغامرة « A » متجهاً من « B » إلى « C » ، بل تحويل صورة A ، B ، C ، إلى صورة A′ ، B′ ، C′ .

ينبغي أن يكون هنالك شروط خاصة لنتمكن من اتباع تطور شخص ما خطوة خطوة ، كما هي الحال ، لنتمكن من مراقبة حركات الجمهور من الخارج ، والحالة العامة هي حالة التطور المشترك لأشخاص مختلفين ضمن بيئة في طور تحولٍ متفاوت في السرعة والبطء .

إن البناء الروائي الخطي يحل محله – بالتالي – بناء صوتي يُعبر عنه بصور متعددة : وروايات القرن الثامن عشر المكتوبة على شكل رسائل تقدم لنا مثلاً واضحاً عن هذا البناء الصوتي للمغامرات الفردية . أما روايات القرن التاسع فلا تلبث أن تضيف الى كل هذا تعبيراً صوتياً الأسس اللاجتماعية .

لا وجود لأي شخص إلا بالنسبة لعلاقاته بما يحيط به : أناس، أشياء مادية أو ثقافية . إن مفهوم كلمة فلاح التي كنا نظن أنها ثابتة، لا تتغير ، ولم يعد بإمكاننا استخدامها للتعبير بها عن صفات البطل تعبيراً نهائياً . فضلاً عن أن هذا الأب الفلاح ليس كغيره من الفلاحين ، ولهذا بلغ ابنة هذه المرتبة ، أو أنه شبيه بغيره من الفلاحين ، وفي هذه الحالة يمكن ابناء الفلاحين جميعهم الوصول إلى هـــذه المرتبة ، شرط أن يلتقوا بشخص معين ، أو يتاح لهم ظرف مناسب يكون مميّزاً . وهذا ما يحملنا على القول ان عمل الوصولي هو الذي سيرشدنا إلى أصله ، وبالتالي لن نتوصل إلى معرفة شخصية والده أو غيره إلا من خلال شخصيته ، وذلك بالطبع على درجات متفاوتة ، لأن هذه الفردية تتكوّن دائماً، تدريجياً ، بالنسبة الى الجمهور .

إن ما هو واضح وموضح معاً ، هو هذا الشكل الثابت أو المتحرك ، الذي يمكنني أن أتغلغل فيه كقارىء ، في هذا المكان او ذاك ، معتبراً الأشيـاء من هذه الناحية او تلك . إن الشخص الروائي لا يمكنه أبداً أن يُحدد تحديداً كاملاً ، فهو دائم الانفتاح ، منفتح عليّ لأستطيع أن أحل محله ، او على الأقل ، أن اتخذ مكاناً لنفسي بالنسبة اليه .

ولكننا إذا كنا نستطيع التمركز في نقاط مختلفة من الأشكال ، مما تفرضه الكتابة الصوتية ، أفلا يُستخلص من ذلك أن المسافة التي أقطعها ، كقارىء ، يمكن أن تحدث بطرق متعددة ؟ وكما انه يندر أن تنسلخ مغامرات شخص مـا الى هذه الدرجة بالنسبة الى غيره ، بحيث يمكننا أن نكتب عنها سيرة خطيـة متسلسلة التاريخ ، متبعين في ذلك تقريباً النظام الزمني ، مع العلم أن الحالة العامة

هي حالة أشخاص يتطورون بالنسبة لبعضهم البعض في الوقت نفسه ، هكـذا إذا فرضت علينا المغامرات التسلسل الذي يناسب ان نرويها بواسطته ، أفلا يكثر ، على خلاف ذلك ، أن يكون هنالك حلول مختلفة، وصالحة كذلك، وأن الاصرار على سرد هذه المغامرة قبل تلك يصبح ، بالنتيجـة ، اختيارياً ؟ أفلا يدفع بنا الانتقال من الرواية الخطية الى الرواية الصوتية للبحث عن أشكال متحركة ؟ ونحن نعلم أن تقـدم التفكير الصوتي في الموسيقى العصرية قد أدّى بالموسيقيين الى طرح السؤال نفسه .

لنتصور مراسلة بين شخصين ، فلو كان كل منهما ينتظر ورود جواب الآخر ليكتب له بدوره ، فإن الرسائل تتابع ، بالطبع ، في نظامها الزمني ، إلا أنهما إذا أكثرا من تبادل الرسائل ، بحيث يبعث كل منهما رسالة كل يوم، مجيباً بها على رسالة اليوم السابق ، فيكون لنا هكذا سلسلتان متشابكتيـان من الرسائل ، ويصعب عندئذ ايجاد سبب يبرّر وضع هذه الرسالة قبل تلك . أما إذا عزلنـا السلاسل فيكون عملنا خاطئاً، لأننا نفقد هكذا الصلة القوية التي تشكل رسائل كل منهما. فينبغي إذن ترتيب الرسائل بشكل يبين للقارىء دفعة واحدة جميع الرسائل التي كُتبت في زمن واحد، فنجعل مثلاً رسائل A ورسائل B متقابلتين في الصفحات، فنحصل عندئذ على متحرك متلاحم الأجزاء يتمكن فيه القارىء من تنويع تنقله ، فيطالع الرسائل ، بالتتابع ، حسب الصفحات ، أو يخالف هذا التتابع ، أو يبدأ بقراءة رسائل الصفحة الأولى ، ثم ينتقـل الى رسائل الصفحة الثانية .

وإذا ضاعفنا عدد المتراسلين، فإن ما كان يبدو شواذاً يصبح قاعدة، فيزداد عدد الرسائل المتساوية في الزمن ، أو المتشابكة . إن دراسة الخصائص النظرية لهذا الشيء الذي هو الكتاب تمكننا أن نجد لمثل هذه المسائل حلولاً جديـدة لا تفتح آفاقاً واسعة لفن الرواية فحسب، بل تضع تحت تصرف كل منا أدوات لتفهم تحرك الجماعات التي ننتسب اليها .

بحوث في تقنية الرواية

١ ــ مفهوم القصة ودور الرواية في الفكر المعاصر

إن القسم الأكبر من العالم يبدو لنا من خلال ما يقال لنا عنه : من محادثات ، ودروس ، وصحف ، وكتب ، الخ . وما نراه بأعيننا ، وما نسمعه بآذاننا لا يتخذ معناه إلا داخل هذا الاتحاد .

أما الوحدة الأولية لهذه القصة التي نغرق فيها باستمرار ، فنستطيع أن نسميها « إعلاماً » أو كما يقولون « خبراً » . ويصرخون بنا هاتفين « هل بلغكم الخبر ؟ » ، « إنهم ما زالوا حتى وقتنا الحاضر يقولون هذا أو ذاك ، أما منذ اليوم فينبغي القول بشكل آخر » . إن كل من يرى شيئاً غير متوقع يصبح حاملاً « لخبر » ، وعليه أن ينشره فيما حوله . والقصة العامة ، ومعرفة العالم يجب أن تتبدل صورتها .

وفي بعض الحالات يتخذ «الخبر» مكانه ، بدون أية صعوبة ، داخل ما كانوا يقولونه سابقاً ؛ وهو لا يتطلب إلا تصحيحاً في التفصيل ، أما ما عدا ذلك فلا يمس . ولكن عندما يزداد عدد هذه « الأخبار » وتزداد أهميتها ، فلا نعود ندري أين نضعها ، ولا ما نصنعه بها .

وما ينبغي لنا أن نعلمه إذ ذاك يستحيل علينا أن نحسب له حساباً . ومهما رأت أعيننا، ومهما سمعت آذاننا ، فإن كل ذلك لن يجدينا فتيلا. ونغدو نتساء

في وسط تراثنا الذي يهرب منا كلما حاولنا التقاطه ، وتبقى هذه حالتنا إلى اليوم الذي نجد فيه الطريقة التي تمكننا من وضع النظام داخل جميع هذه الأخبار وتنظيمها بشكل ثابت ومستقر .

إن القصة تقدم لنا العالم ، ولكنها تقدم لنا – بقضاء محتوم – عالماً خاطئاً . فإذا أردنا أن نشرح لبطرس من هو بولس ، فإننا نقص عليه قصته : فنختار من بين ذكرياتنا ، ومعرفتنا ، عدداً من المواد ، ونرتبها لنؤلف منها « صورة » ، ونحن نعلم أننا نفشل في أغلب الأحيان في إعطاء الوصف الصادق ، وأن الصورة التي نعرضها قد تكون خاطئة في كثير من النواحي ، وأن هنالك مظاهر كثيرة لهذه الشخصية التي نعرفها جيداً لا «تنسجم» أبداً مع الصورة التي رسمناها لها .

ولا يحدث ذلك عندما نتكلم إلى الغير وحسب ، بل إن التدهور هو أيضاً خطير عندما نتكلم إلى أنفسنا . قد يصلنا فجأة « خبر » مذهل يتعلق ببولس ، فنصرخ : « ولكن كيف يمكن حدوث ذلك ؟ » ثم نعود إلى التذكر ؛ كلا ، إنه لم يخف عنا هذا القصد ، أو هذا القسم من حياته ، بل انه كلمنا عنها طويلاً ، ولكننا قد نسينا هذا كله ، وأبعدناه عن « ملخصنا » ، ولا نعرف كيف نصله بالباقي .

كم من الأشباح تعترض بيننا وبين العالم ، بيننا وبين الآخرين ، بيننا وبين أنفسنا !

وإنه ليستحيل علينا أن نسمي هذه الأشباح أو أن نتتبعها . إذ اننا نعلم جيداً أن في ما ينقلونه الينا أشياء كاذبة ليست أخطاء وحسب ، بل خرافات ، وكلنا يعرف ان الكلمة الفرنسية «حكاية Histotre» تدل في الوقت نفسه على الكذب والحقيقة وعلى معرفتنا للعالم المتحرك ، وعلى « التاريخ العام » وعلى حذرنا ، وعلى القصص التي نؤلفها لنحمل الأطفال على النوم ، ولننيم هذا الطفل الكامن في نفوسنا الذي يتأخر دائماً في الاستسلام للرقاد ، ومعروف أن الأب غوريو لم يخلق بالطريقة نفسها التي خلق بها نابليون بونابرت .

ونحن مجبرون في كل لحظة على إدخال تمييز في القصة بين الواقع والخيال ، على ان الحدود بينهما متقلقلة ، عادمة الاستقرار تتراجع باستمرار لأن ما كان بالأمس واقعياً ، مثل « علم أجدادنا » ، وما كان يبدو لنا الوضوح بعينه ، يبدو لنا اليوم كأنه خيال محض .

ويستحيل علينا أن نستسلم للوهم القائل بأن هذه الحدود هي نهائية . ولكن الوهم ، مهما أبعدته ، لا يلبث أن يعود مسرعاً . والطريقة الوحيـــدة لقول الحقيقة ، والسعي وراءها ، هي أن نقابل بلا كلل ، وقياسياً ، ما نرويه عـادة بما نراه ونسمعه والأخبار التي تردنا ، فالطريقة إذن هي « العمل » على القصة .

إن الرواية ، أي الخرافة التي تقلد الحقيقة هي المكان الأفضل لمثل هذا العمل ؛ ولكن عندما يبدأ هذا العمل بالظهور ، إذن عندما تنجح الراوية بفرض نفسها كلغة جديدة ، وفرض لغة جديدة ، وقواعد جديدة ، وطريقة جديدة لربط الأخبار المختارة كأمثلة فيما بينها ، لتظهر لنا أخيراً كيفية إنقاذ الأخبار المتعلقة بنا ، عندئذ تعلن اختلافها عما يقال كل يوم ، وتظهر بمظهر الشعر .

هنالك ولا شك رواية ساذجة ، واستهلاك ساذج للرواية ، فتكون مـادة للهو والترويح عن النفس ، مما يسمح بقضاء ساعة أو ساعتين ، ويساعد على « قتل الوقت » . إن أشهر الأعمال الأدبية ، وأغزرها مـــادة ، وأبعدها طموحاً ، وأكثرها رصانة ، هي بالضرورة على اتصال بما يشتمل عليه هـذا الحلم الكبير ، وهذه الميتولوجيا المنتشرة ، وهذا التبادل الذي لا حصر له ، ولكنهـا تلعب دوراً آخر هو تقريري بشكل مطلق : فهي تغير الطريقة التي ننظر بها الى العالم ، والأسلوب الذي نتكلم به عنه ، وبالتالي تغير العالم نفسه . أفلا يساوي هـذا « التعهد » جميع الجهود المبذولة ؟

٢ ــ التسلسل التاريخي

إن الراوي الأول ، « الشاعر » ، الذي يعلق السامعين بشفتيه ، كما يقولون ،

عليه ، ليساوي بين السامعين وأبطاله أن يروي الحوادث بالتسلسل وفقاً للزمن الذي جرت فيه . فيصبح الوقت الذي تستغرقه القصة كأنه اختصار للوقت الذي استغرقته المغامرة .

إني أشدد على كلمة الحوادث ، إذ يظهر على الفور أنه يتعذر الهبوط إلى ما هو أدنى من درجةٍ معينة ، وأن الأمر لا يتعلق بنظام تسلسل الكلمات ، ولا حتى العبارات ، بل على الأرجح بنظام تسلسل الحوادث ، على الرغم من أن هذا الترتيب الخطي ، على خشونته ، يصطدم بجميع أنواع الصعوبات : فينقطع الخيط ويعود إلى الالتفاف حول نفسه . ويمكنكم العودة الى قراءة « الأوديسه » .

وعندما يكون هنالك شخصان مهمان، وينفصل أحدهما عن الآخر ، فنحن مضطرون إلى ترك مغامرات أحدهما لبعض الوقت لنعلم ما فعله الآخر في الوقت نفسه .

وكل شخص جديد ، إذا نظرنا اليه عن كثب ، يحمل معه شرحاً لماضيه ، عودة إلى الوراء ، ولا يلبث أن يصبح الأمر الأساسي لتفهم الرواية ليس معرفة ماضي هذا أو ذاك فحسب ، بل معرفة ما يعرفه الآخرون أو يجهلونه في وقت معين ؛ فينبغي إذن الاحتفاظ بالمفاجآت ، والاعترافات ، والكشف عن الأسرار .

إن بلزاك الذي أكثر من الأشخاص ، وقد كان يعود اليهم دون ملل ، وجد نفسه ، بشكل طبيعي ، أمام هذه المشكلة التي يعالجها طويلاً في مقدمة كتابه : « ابنة من بنات حواء » :

« تلتقي في قاعة استقبال برجل لم تره منذ عشر سنوات : إنه رئيس وزراء، أو رأسمالي ، وقد كنت تعرفه بدون ثوب رسمي ، ولا رأي عام أو خاص ، فتُعجب به في مجده ، كما تتعجب من ثروته ومواهبه ؛ ثم تذهب إلى إحدى زوايا القاعة ، حيث يروي لك محدث بارع ، من ناقلي أخبار المجتمع ، بمدة نصف ساعة ،

قصة مشوّقة لعشر أو عشرين سنة كنت تجهلها . وغالباً ما تنقل إليك هذه القصة في الغد ، أو بعد شهر ، وربما كان ذلك على دفعات ، مشككة كانت أم مشرّفة ، جميلة أم قبيحة . ما من شيء يشكل كتلة واحدة في هذا العالم ، وكل ما فيه هو فسيفساء . ولستَ قادراً على رواية قصة بحسب تسلسلها الزمني إن لم تكن قصة من الماضي ، وهذه طريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبداً » .

ونحن نتدبر الأمر عادة بتنظيم القصة حول تسلسل تاريخي غامض ، لأن الدقة في التواريخ تعرّض هذا « الشكل » للخطر ، وتلتئم حول هذا التسلسل التاريخي الغامض ، على غير نظام ، مجموعة من المراجع ، والذكريات ، والشروح. وعندما نركز كل انتباهنا على هذه المشكلة نلاحظ ، في الواقع ، أن أية رواية كلاسيكية لا تقدر على تتبع الحوادث بطريقة سهلة (ألم تكن دراسات علماء الشعر توصي ببدء القصة أو المشهد من نصف الموضوع ؟) ، فيجب إذن دراسة بناءات التتابع والتعاقب .

٣ ـــ الطباق الزمني

إذا بذلنا مجهوداً قاسياً في اتباع النظام الزمني بدقة متناهية ، دون الرجوع إلى الوراء ، حصلنا على ملاحظات مدهشة : وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام ، وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم ، وإلى الذاكرة ، وبالتالي إلى كل ما هو داخلي . فيتحول الأشخاص عندئذ ، بالضرورة ، إلى أشياء ، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج ، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام . وعلى النقيض من ذلك ، عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيداً ، تظهر الذاكرة كأنما هي حالة خاصة من هذه الحالات .

وأسارع إلى القول إن البناءات الزمنية هي ، في الواقع ، من التعقيد المضني بحيث أن أمهر المخططات ، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي ، أو في

نقده ، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عادمة الإتقان . غير أنها تلقي شيئاً من الأضواء المزيلة للغموض ، فينبغي ان نبدأ دائماً بالدرجات الاولى .

إن المراحل المروية بـ « العودة إلى الوراء » عندما تنتظم هي أيضاً بحسب تسلسل زمني يحصل عندئذٍ تجمع لسلسلتين زمنيتين ، كما يجتمع صوتان في الموسيقى . ولنا مثل صارخ عن « الحوار بين زمنين » في كتاب « قصةالعذاب» وهو جزء من « مراحل على طريق الحياة » لسورين كيركيغارد . إن الكاتب يدوّن « مذكرات يومية » عن السنة السابقة يمزجها بتعليقات عنالحاضر :

« إن السطور التي أكتبها فيالصباح تعود الىالماضي ، وتختص بالسنة السابقة ، أما السطور التي أكتبها الآن ، هذه « الأفكار الليلية » فتؤلف يومياتي للسنة الحالية » .

وبين هذين « الصوتين » يمكنني « التعمق » في دراسة الشخص النفسية .

إن الموازاة قد أقيمت هنا بكثير من الاعتناء . ونحن نستطيع بلا ريب أن نزيد في عدد الأصوات . ولنتصور أن المؤلف لا يهتم بتدوين يوميتين بل أربع يوميات معاً ، فلا مفر والحالة هذه منأن تتضاعف في داخلالعملالأدبي تغييرات في التسلسل الزمني. إننا نعاكس في سيرنا مجرى الزمن ، ونغوص في أعماقالماضي أكثر فأكثر ، كما يفعل علماء الآثار أو علماء طبقات الأرض الذين يقعون اولاً على الطبقات الحديثة في أثناء تنقيبهم ، ثم يقتربون شيئاً فشيئاً من الطبقات القديمة التكوين .

وقد يؤدي أحياناً ظهور معطيات جديدة الى تغيير ما نعرفه عن قصة ما بحيث ينبغي أن نعيد كتابتها مرتين أو أكثر .

ان الموازاة والتغييرات والتكرار هي كما تظهرها لنا دراسة الفن الموسيقي معطيات أولية لمعرفتنا بالزمن .

وتبدو كل حادثة كأنها تستطيع أن تكون نقطة أساسية أو نقطة التقاء لعدد من الكتابات المختلفة التي تدور حول موضوع واحد ، أو انها تشبه جذوة

نار تتفاوت قوة اشعاعها بالنسبة الى ما يحيط بها . وهكذا لا تعود الكتابة خطاً مستقيماً بل مساحة نعزل فيها عدداً من الخطوط والنقاط ، أو المجموعات المميّزة .

وينبغي لنا أن نضيف الى هذه العودة الى الماضي جميع النظرات التي نلقيها على المستقبل ، وأعني بذلك المشاريع ، أي عالم الإمكانات .

٤ ــ الانقطاع الزمني

في كل مرة نترك مجموعة من القصص لننتقل الى مجموعة أخرى ينقطع « الخيط » . وكل كتابة تعرض لنا كأنها ايقاع من نغمات ملأى وفارغة ،ذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب ، بل أن نقدم أيضاً تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين . فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات. ومن حين إلى آخر تأتي القصة على دفعات، ولكننا بين هذه الأمواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة على غير هدىً منا ، إذ ان العادة تمنعنا من أن نعير انتباهنا الى تلك العبارات التي تملأ أبلغ الكتب وأسلسها : « وفي الغد ... » ، « وبعد قليل ... » ، « ولما رأيته ثانية » .

ولما كانت الحياة العصرية قد أبرزت بوضوح قساوة هذا الانقطاع ، فإن الكثيرين من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلاً منفصلة متقابلة ، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات . ولا سبيل الى الإنكار أن في هذه الطريقة شيئاً من التقدم ، غير أن هذه الانقطاعات كثيراً ما تحدث بدون مبرّر لها كا كانت تحدث العودة الى الماضي بحسب هوى الكاتب ، وقريحته ، وبدون أية مراقبة . فالأمر إذن يتعلق بتحديد تقنية الانقطاع والقفز ، وذلك بدراسة الايقاعات المحسوسة التي يرتكز عليها، في الواقع ، تقويمنا للزمن، ودراسة جميع الأصداء داخل هذا العنصر . وهنا كذلك يكشف الانتباه الذي نعيره عادة الى ما نعتبره واقعاً عن ثراءٍ لا ينضب .

فأنا عندما أبدأ جملة بعبارة « في الغد... » فإني أحيل القارىء، في الواقع، الى إيقاع أساسي من وجودنا ، الى العودة التي تحدث كل يوم بعد الانقطاع الذي أحدثه النوم ، والى هذا الشكل ، الذي طالما ارتقبه كل إنسان ، وأعني بذلك يوماً كاملاً ، حينئذ نفهم الوقت في تسلسله الأساسي . إن كل حادثـــة ستصبح أساساً لكل تحقيق يجري عما سبقها ، أو تبعها ، او يمكن أن يتبعها ، وهي الى ذلك ستوقظ الأصداء ، وتشعل الأضواء ، في جميع مناطق الزمن التي تتجاوب معه : أمس أو الغد ، الأسبوع السابق أو القادم، وكل ما يمكنه أن يشرح بدقة العبارة التالية : في المرة السابقة او في المرة القادمة .

وهكذا فإن كل تاريخ يعرض معه مجموعة من التواريخ المتناسقة .

٥ ـــ السرعة

إن البياض ، أي وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى ، تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن ، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة ، سرعـــة تمحو كل شيء . ويمكن للكاتب ، ضمن هذا البياض ، أن يُدخل تسلسلاً يجبر القـــارىء على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى الى الثانية ، وخصوصاً لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة .

وفي أبسط الأوضاع ، أي وضع الراوي ، نجد تقابلاً بين زمنين ، يكون فيهما زمن القصة تقلّصاً للزمن الآخر ، ولكن عندما يمكن الكلام عن «عمل» أدبي ، إذن عندما نصل الى حقل الرواية ، ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل : زمن المغامرة ، وزمن الكتابة ، وزمن القراءة . وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة ، بواسطة الكاتب . ونحن نفترض عـــادة تقدماً في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة : وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتين (وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين) ، خلاصة لقصة قـــد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها ، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى

سنتين . وهذا ما يعدّنا بنظام للسرعة يختلف تماماً عن القصة . ونحن نشعر بالأهمية الكبرى التي قد تكون للمقاطع الروائية حيث يحدث التلاقي بين مدة القراءة والمدة التي استغرقها الحادث الذي نقرأ عنه ، ويجري ذلك ، مثلاً ، في الحوار ، إذ يمكننا انطلاقاً منه أن نبرز بدقة التباطؤ والإسراع .

وفي روايات الرسائل في القرن الثامن عشر نجد مدخلاً للقراءة هو عنصر أساسي ضمن ما يُروى . ونحن معشر القراء الحقيقيين ، سنستغرق الوقت نفسه الذي قضته جولي لنقرأ رسالة سان بريه (على وجه التقريب) ؛ ونحن ، في الواقع ، نجعل هذا القارىء الروائي يسير على خطانا ، وهذا ما يجعل سائر ما في الرواية متناسقاً معنا.

إن غاية القصة اليومية تكمن ، بالتأكيد ، في ألا نحتفظ سوى بالمهم ، أي ما كان ذا دلالة ، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه ، وبالتالي نستطيع ترك الباقي في طي الكتمان ، فنطيل الكلام عن الأساسي ، ونمرّ مرور الكرام على الثانوي ، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التي يستغرقها الحادث وقيمته المعبّرة ، هي في أكثر الحالات وهم محض .

وقد يكون لكلمة واحدة نتائج أكبر من نتائج خطاب طويل . فنحن سنشهد ، بالنتيجة ، تغييرات في البناء . يمكن الاشارة الى أهمية أمرٍ ما بعدم الكلام عنه مباشرة ، وبدراسة ما يحيق به ، فنظهر أن هنالك نقصاً في نسج ما نرويه أو شيئاً نريد ان نخفيه. وليس ذلك ممكناً إلا باستعمال التسلسل الزمني استعمالاً قياسياً . فإذا قلنا أين كان بطرس في أيام الاثنين ، والثلاثاء ، والخميس، والجمعة ، والسبت ، يظهر فجأة يوم الأربعاء كأنه فراغ (وهذا ما نجده في الروايات البوليسية) أو بوصف متقن للحواشي والانقطاعات ، ولكل ما يمنعنا في لحظة معينة من أن نعرف أكثر مما نعرف .

٦ ــ خصائص المدى

لا يمكننا أن نعيش مجرى الزمان وكر الأيام إلا إذا جزّأناها قطعاً قطعاً ،

ويظهر لنا كل جزء – بالتأكيد – كأنه موجه ، وكأن له مدى معيناً ، أو كأنه ينبغي أن يكون موجهاً بالنسبة الى سائر الأجزاء، غير أنه يبدو لنا دائماً كجزء معين ، معروض على غشاء من النسيان أو الغفلة .

ولكي نستطيع درس الزمن في ديمومته ، ونتمكن بالتالي من إيضاح الأخطاء ينبغي لنا ، في الواقع ، أن نطبقه على مدى معيَّن ، وأن نعتبره كأنه مسافة علينا أن نجتازها .

أوليس من الغريب ان تكون الكنايات التي يستعملها برغسون ليجعلنا نحس ببعض نواحٍ متواصلة من خبرتنا بالزمن هي، على غير علم منه ، وبصورة واضحة ، كنايات متعلقة بالمدى : إن مجرى الضمير ، والنهر ، ومخروط الذاكرة ، او تلك القطعة من السكر التي يدعونا لمراقبتها وهي تذوب شيئاً فشيئاً في كأس ماء ، إنما هي اختبار لا يمكنه أن يولّد فينا الشعور بالبطء – « يجب الانتظار حتى يذوب السكر » – وذلك لأننا نملك المقدرة على القياس ، فنلاحظ ما بقي من الحجم الأولي ، وسرعة عملية الذوبان .

ونحن بتسريحنا أنظارنا على مدى يمكننا تخيله بوضوح نستطيع أن نتبع حقيقة سير الزمن وندرس ما فيه من شواذ . ولكن المدى الذي نعيش فيه ليس هو مدى الخطوط الهندسية الكلاسيكية ، كما ان زمننا ليس هو زمن علم الميكانيك الذي يوافقه ، إنه مدى لا تتساوى فيه الاتجاهات مطلقاً ، مدى مليء بأشياء تغيّر وجهة سيرنا حيث الحركة في خط مستقيم هي ، على العموم ، مستحيلة من نقطة الى أخرى ، ذلك ان المسافة بين النقطتين قد تشتمل على مناطق مفتوحة أو مغلقة ، كداخل الأشياء مثلاً ، وخصوصاً لأنها تحتوي على نظام كامل من الاتصالات بين نقاطها المختلفة : فوسائل النقل ، والمراجعة ، هي التي تجعل التقارب الذي نعيشه غير قابل للتصغير كما هي الحال في المصورات الجغرافية .

إن محاولة لتطبيق الرسوم الهندسية البسيطة على المدى الذي نعيشه ، ستسمح لنا بأن نكشف عن جميع خصائص هذا المدى ، هذه الخصائص التي غالباً ما

يغفلون ذكرها . وهكذا سنتمكن من الكشف قياسياً عن كثافاته واتجاهاته، وطرق القوة في مختلف الأمكنة بالنسبة لبعضها البعض . إن انتقال الشخص الطبيعي، أي السفر، يظهر كأنه حالة خاصة « لحقل محلي » ، أو كما يقال «لحقل ممغنط » . فالأماكن لها دائماً تاريخها ، سواء أكان ذلك بالنسبة للتاريخ العام أم بالنسبة لسيرة الشخص . وهكذا فكل انتقال في المدى يفرض تنظيماً جديداً للمدى الزمني، وتغييراً في الذكريات أو المشاريع ، وفي كل ما هو في المخطط الأول ، وقد يتفاوت هذا التغيير في العمق والخطورة .

وعلينا أن نلاحظ انه إذا كان من السهل وجود نقاط تلاقٍ نسبية في ما يختص بالمدة الزمنية ، فإن الشكل العادي لكتبنا لا يسمح بوجود تلك النقاط في ما يتعلق بالمدى . ولذلك نجد ان بعض الأعمال الأدبية المعاصرة تبذل جهداً كبيراً لتفرض «رؤىً» لا إشكال فيها على مخيلة القارىء ، ومنها هذه الأوصاف الدقيقة للأشياء مع أبعادها المحدّدة ، وتفاصيلها المتعددة : ما هو فوق ، ما هو الى اليمين ، هذه الواقعية النظرية الجديدة ، التي طالما أدهشتنا .

إن هذا الانتباه الذي نعيره للأشياء يقودنا ، بالضرورة ، الى التأمل في خصائص الكتاب نفسه كأنه غرض ، وإلى الاستعمال القياسي لمداه ، وتزيينه بالرسوم والصور ، الخ .

٧ ـــ الأشخاص

إن أبسط الحوادث في الرواية تفترض وجود ثلاثة أشخاص : المؤلف ، والقارىء ، والبطل . يتخذ البطل ، بصورة طبيعية ، صيغة ضمير الغائب ، فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه ، والذي تُروى قصته، ومن السهل معرفة الفائدة التي يجنيها المؤلف عندما يدخل في روايته شخصاً يمثّله هو نفسه، راوياً، يقص علينا قصته الخاصة ، مستعملاً ضمير المتكلم « أنا » .

إن ضمير الغائب « هو » يتركنا خارجاً ، أما الضمير « أنا » فإنه ينقلنا الى

الداخل ، وقد يكون هذا الداخل مغلقاً كالغرفة السوداء حيث يحمّض المصور أفلامه . إن هذا الشخص لا يمكنه أن يروي لنا ما يعلمه عن نفسه .

ولهذا يدخلون في الرواية أحياناً ممثلا عن القارىء ، عن ضمير المخاطب هذا، الذي اليه يُوجّه كلام ضمير المتكلم : أي الشخص الذي نروي له قصته الخاصة .

إن ضمير المتكلم وخاصة ضمير المخاطب في الرواية الخيالية لم يعودا مجرد ضمائر بسيطة كتلك التي نستعملها في أحاديثنا الواقعية . فالضمير « أنا » يخفي وراءه الضمير « هو » ؛ والضمير « أنت » أو « أنتم » يخفي وراءه الضميرين الآخرين ، ويحمل بينهما اتصالاً دائماً .

وسنحاول أن نوضح بقدر الإمكان هذا الاتصال بتغييرنا العلاقات بين الضمائر والأشخاص : وهكذا في الروايات المكتوبة بصيغة الرسائل يصبح كل شخص مهم بدوره « أنا » و « أنتم » و « هو » .

والى هذا التبادل بين الضمائر سنضيف تكدّسات . الرواي الذي على غرار الروائي « يعطي الكلام » وضمير المتكلم. وهكذا يتحقق بناء من الضمائر يسمح بإدخال وضوحٍ جديد الى مجموعة خيالية ، وبالتالي ارتياد ظلمات جديدة والكشف عن خفاياها .

وإذا تعمقنا في درس عمل الضمائر ظهرت لنا علاقتها الوثيقة بالبناءات الزمنية. ونجد المثل على ذلك في «الحوار الداخلي» الذي هو اتصال لقصة تُروى بصيغة المتكلم بالإلغاء الوهمي لكل مسافة بين زمن المغامرة وزمن القصة ، فيروي لنا الشخص عندئذ قصته في الوقت نفسه الذي حدثت فيه . إن أسلوباً شبيهاً بأسلوب «الأحاديث الخفية » يسمح بتهديم السجن الذي يحبس فيه الحوار الداخلي الكلاسيكي ، كما يسمح بتبرير العودة الى الوراء ، والتذكارات ، بصورة أكثر وضوحاً .

إن التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب ، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي أو اللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص ، وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا نحن .

٨ ــ التبديل في العبارات

عندما نتكلم عن اتصالات الزمن ، والأماكن ، والأشخاص ، فإنما نحن نتكلم من الناحية اللغوية . فيجب أن نستدعي لمعاونتنا جميع مصادر اللغة . إن الجمل القصيرة التي كان يوصي بها الأساتذة فيما مضى ، وهي « خفيفة وقصيرة » لم تعد كافية . وعندما نترك الطرقات المعبّدة، ينبغي تعيين أداة « الوصل » بين جملتين متتابعتين ، إذ لم يعد بإمكاننا أن نبقيها مستقرة . وعندئذ تتجمّع الجمل القصيرة لتصبح عند الاقتضاء جملاً طويلة ، مما يسمح باستعمال مروحة الاشكال التي تعرضها علينا تصاريف الأفعال استعمالاً كاملاً ، على غرار بعض مشاهير الكتّاب القدماء .

وحين تصبح هذه المجموعات من الأفعال كثيرة جداً تنقسم بصورة طبيعية الى فقرات ، تتآلف بالتكرار ، وتتلاعب بجميع الألوان المتناقضة التي تسمح بها الأساليب المختلفة ، بالاستشهادات أو التحريف الهزلي ، وتعزل أجزاءها التفصيلية بترتيب طباعي خاص . وهكذا يحسّن الباحث أدواتنا .

٩ ــ البناءات المتحركة

عندما نعطي أهمية كبرى للترتيب الذي تقدم به المواد ، فإن السؤال الذي لا بد من طرحه هو التالي : هل هذا الترتيب هو الوحيد الممكن ، وهل تقبل هذه المسألة حلولاً أخرى ، وهل هنالك في داخل البناء الروائي طرق مختلفة للقراءة كما هي الحال في كاتدرائية أو مدينة ؟ ينبغي على الكاتب عندئذ أن يراقب العمل الأدبي في جميع أنواعه المختلفة ، وأن يدرسه كما يفعل النحّات المسؤول عن جميع النواحي التي يمكن أن تؤخذ منها صورة تمثاله ، وعن الحركة التي تربط بين جميع هذه الصور .

إن « الكوميديا البشرية» تعطينا مثلاً لعملٍ أدبي يتألف من كتلٍ متميزة،

يدنو منه كل قارىء بطريقة مختلفة. وفي هذه الحالة تبقى جميع الحوادث المروية ثابتة . ومهما كان الباب الذي نلج منه ، فان الشيء نفسه هو الذي يحدث ؛ إلا أنه يمكن أن نفكر بتحرك سام ، دقيق ، ومحدود ، فيصبح القارىء مسؤولاً عما يحدث في نواة العمل الأدبي ، الذي هو مرآة وضعنـــا البشري ، وذلك ، بالتأكيد ، على غير علم منه كما هي الحال في الواقع . فكل خطوة من خطواته ، وكل ما يختاره ، يكتسب معنىً ويعطي معنىً ، ويوضح له حريته .

ولا ريب أننا سنصل إلى هذا في يوم من الأيام .

الكتاب كمادة

إن الكتاب ، هذا الشيء الذي نحمله بأيدينا ، سواء أكان مجلداً أم عادياً ، أو كان من حجم كبير أم صغير ، أو كان غالي الثمن أم رخيصه ، فهو ليس ، كما نعلم ، سوى إحدى الوسائل التي تساعدنا على حفظ الكلام . ونحن لا نتمكن في الوقت الحاضر من تدوين الكتابة على أشياء صلبة ، من نماذج مختلفة ، كما كانت حال « المجلدات » في العصور القديمة فحسب ، بل إننا الى ذلك نستطيع التصرف بجميع أنواع التقنية لـ « تجمّد » ما نقوله ، حتى بدون اللجوء إلى الكتابة ، ونسجله مباشرة بنبرته ولهجته ، وذلك بواسطة الاسطوانة ، أو الشريط الممغنط ، أو الفيلم السينمائي .

والواقع أن الكتاب كما نعرفه في أيامنا الحاضرة ، وقد أدّى خدمات جلى للفكر البشري طوال بضعة عصور ، إلا ان ذلك لا يعني أبداً انه لا غنى عنه البتة ، أو انه لا يمكن أن يستعاض عنه بشيء آخر . فيمكن أن تتبع حضارة الكتاب حضارة التسجيل . أما التعلق العاطفي البسيط ، كتعلق أجدادنا بالاستنارة بالغاز طوال بضع سنوات ، فلا يستحق ، بالطبع ، سوى ابتسامة رثاء؛ لقد عرفت سيدة متقدمة في السن كانت تزعم أن برودة المثلجة هي أفضل من البرودة التي يحدثها البراد .

ولهذا ، فإن كل كاتب شريف يجد نفسه اليوم أمام مشكلة الكتاب . إن

هذا الشيء الذي بواسطته جرت حوادث كثيرة ، أيناسبنا أن نحافظ عليه ؟ ولماذا ؟. ما هي أفضليته – إن كان له من أفضلية – على غيره من وسائل حفظ الكلام ؟ وكيف السبيل الى الاستفادة من مزاياه استفادة كاملة ؟

إن الجواب عن هذه الأسئلة يبدو واضحاً عندما ندرس هذه المشكلة بعقل مجرد عن كل هوى ، ولكن هذا الجواب يفضي – بالتأكيد – الى نتائج يمكنها أن تضلّل أقل النقاد مهارة : إن التفوق الوحيد الذي يمتاز به كل كتاب وكل كتابة ، بل التفوق الكبير ، عن سائر وسائل التسجيل المباشرة، مع أنها أكثر أمانة ، هو انه ينشر أمام عيوننا ، في آن واحد ، ما لا يمكن أن تلتقطه آذاننا إلا بالتتابع . إن تطور شكل الكتاب ، من اللوح إلى اللوحة ، ومن الرقّ إلى شكله الحالي ، أي جمع ملازم ، كان دائماً يهدف إلى التشديد على هذه الخاصة الأخيرة .

١ ــ خط يشكل مجلداً

لنستمع إلى أحدهم يلقي خطاباً . كل كلمة منه تتبع كلمة واحدة غيرها ، وتسبق كلمة واحدة غيرها فتنتظم هذه الكلمات ، بالنتيجة ، طوال خط يحييه المعنى ، وطوال محور . والطريقة المثلى ، في الواقع ، لخزن هذا الخطّ ، بل هذا «الخيط» ، بأقل ما يمكن من الازعاج ، هي أن نلفه ؛ وهذا ما نشاهده في الاسطوانة ، والشريط الممغنط ، والفيلم السينمائي . أما ما يزعج في مثل هذه الطرق ، فهو أننا عندما نرغب في التفتيش عن كلمة ما ، أو عن مقطع ما من الخطاب ، أو عندما نود التحقق من شيء معيّن ، نجد أنفسنا مضطرين الى نشر هذا الخط بكامله ، وبالتالي نصبح تحت رحمـــة الوقت الذي استغرقه الخطيب للوصول إلى ما نبحث عنه . فإذا كان الخطاب قد استمر ساعة كاملة ، وكان ما نبحث عنه واقعاً في الدقائق الخمس الأخيرة ، نرانا مجبرين على الاستماع الى الدقائق الخمس والخمسين الأولى كأننا عبيد هذا التتابع، إلا إذا ...

إلا إذا تمكنا من وضع إشارات يُركن اليها في بعد آخر من المدى ، وحسب

قطر الملف مثلاً ، نراها في آن واحد ، وتساعدنا في البحث عما نريد . وهكذا يمكن تقسيم سطح الاسطوانة الى مناطق دائرية ، أو شواطىء ، يمكنها أن تحل محل الجدول المفصل (كاتالوج) . وعندئــــذٍ يتمتع سمعنا ونظرنا بشيء من الحرية ، وشيء من الحركة ، بالنسبة الى النص . فنستطيع ارتياده دون معاناة استعباده .

إن أفضل ما في الكتابة ، كما نعلم، هو الإبقاء على الكلام ، « الكلام يذهب والكتابة تبقى » . ولكن العجب العجاب هو أنها لا تسمح لنا باعادة الخطاب « وتكراره » بكامله ، مرتين او مئات المرات ، ككتلة واحدة فحسب ، بـل إنها تبقي كل عنصرٍ من عناصره على حدة ، تاركة في متناول نظرنا ما يكون قد غاب عن سمعنا ، وتجعلنا نلتقط مرة واحدة السلسلة المتتابعة بكاملها .

أما إذا كتبنا كلمات الخطاب كلها على سطرٍ واحد ، فسرعان ما يصبح صعباً على العين التي تتابع القراءة أن تعود إلى مطلع الخطاب ، فكيف السبيل الى كتابة النص بصورة يصبح معها أكبر جزء ممكن منه مقروءاً في آن واحد ؟ إنها أولا طريقة « بوستروفيدون » (سطر في اتجاه وسطر باتجاه معاكسٌ ، كما لو كان الكاتب فلاحاً يحرث أرضه ، فيدير محراثه عند نهاية كل ثلم ؛ ولكنّ الصعوبة في هذه الطريقة هي أنها تجعل مجموعة الإشارات المقلوبة من سطر الى آخر غير معروفة تقريباً) ؛ والطريقة الثانية هي لفّها على اسطوانات (إلا أن قسماً من السطر لا بد له أن يخفي القسم الآخر ، فيصبح الازعاج ، بوجه عام ، كبيراً جداً) ، الخ . ولقد جرّب الناس طرقاً أخرى عديدة ؛ ويبدو أن أفضلها، حتى الآن، هو تقطيع سطر النص الى قطع صغيرة توضع الواحدة تحت الأخرى على شكل عمود .

ومن المؤكد أن الطريقة المثلى في التقطيع هي أن توافق القطع شيئاً ما من النص ، وأن يكون النص مقسماً الى أجزاء متناسبة . وجرياً على هذه الطريقة يشكل كل سطر مكتوب ، إذن كل حركة متصلة للعين ، وحدة معنىً وسمع ؛

والوقت الذي يستغرقه النظر ليقفز من سطر إلى آخر يحلّ محل توقف الصوت. وحينئذٍ يكون التدوين مرضياً كل الرضى: إننا نجد أنفسنا أمام «بيت الشعر» أو السطر الكامل »، على حد قول مالارميه.

في العمود النثري نقطّع السطر كما نشاء، وذلك وفقاً لعدد من الإشارات مستقلة تماماً عن النص؛ وفي طبعة أخرى، نختار «تبريراً» آخر، فيكون التقطيع في مكان آخر، ولا أهمية لذلك، فنتصرف كأن التقطيع لم يحدث. ولما لم يكن لدينا الوقت الكافي لدرس القياس أو الترتيب في التقسيم، فإننا لا نعير ذلك أي اهتمام ...

وكما أنه ينبغي تقطيع شريط الخطاب إلى سطور تسمى أبياتاً من الشعر، عندما يبرر التقطيع شيء آخر غير الصدف التي أوجدتها الطبعة، كذلك نحن مضطرون إلى تقطيع العمود قطعاً تسمى مقاطع أو فقرات، عندما يكون لهذا التقطيع ما يبرره.

فالفقرة أو الصفحة الكاملة تشبه «بيت الشعر أو السطر الكامل».

وفي القرطاس الملفوف القديم كانت قطع العمود مرتّبة الواحدة الى جانب الأخرى وفقاً لمحور موازٍ لمحور الذي تتبعه الكلمات، وهي طريقة مزعجة كطريقة اللف البدائي. إلا أن الكتاب في شكله الحالي قد أحرز تقدماً كبيراً بتعمده استعمال محور ثالث في الكثافة، على شكل عمودي بالنسبة الى المحورين الآخرين. فنحن الآن نكدّس القطع، الواحدة فوق الأخرى، كما كانوا يكدسون السطور.

إن مفهوم كلمة «مجلد Volume» في علم الهندسة، يبعد جداً عن مفهومها الأصلي «حجم Volumen»، ويشير بوضوح الى الأبعاد الثلاثة التي تظهر في الكتاب، في الوقت الذي يأخذ فيه شكله الحالي.

وكما أنه باستطاعة العين التقاط السطر بكامله دفعة واحدة، والتجول في الصفحة بسرعة للتحقق من وجود هذه الكلمة أو تلك، كذلك تستطيع،

بمساعدة يدٍ ماهرة ، أن تقلب صفحات المجلد ، وتسبر أغواره ، هنا وهناك ، وتأخذ عيّنات لتعين بوضوح هذه المنطقة أو تلك .

إن الكتاب ، كما نعهده اليوم ، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة ، وفقاً لمقياس مزدوج : طول السطر ، وعلو الصفحة ، وهو وضع يتيح للقارىء حرية كبيرة في التنقل بالنسبة الى « تتابع » النص ، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك ، ولا غرو في أن هذه القدرة هي أقرب ما تكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في آن واحد .

٢ ــ الكتاب مادّة تجارية

كيف يحدث أن تُنسى أو تُنكر خصائص الكتاب كمادة ، مع ما فيها من وضوح وما لها من قيمة ، وان يلوم مؤلف الروايات المتسلسلة الكاتب غالباً على إجباره على العودة الى الوراء (في حين أن فضل الكتاب في شكله الحالي على الكتاب بشكله القديم ، وخاصة على أساليب التسجيل المباشرة ، هو أنه يجعل هذه العودة سهلة ما أمكن) ؟ ذلك ان قصة الكتاب المطبوع قد تطورت الى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي ، واننا لكي نستطيع انتاج هذه الأشياء ، وجب علينا اعتبارها مواد استهلاكية شبيهة بالمواد الغذائية ، بمعنى أن استهلاكها يقضي عليها .

عندما كان الكتاب مخطوطة فريدة ، يتطلب نسخه عدداً كبيراً من ساعات العمل ، كان يبدو كأنه « بناء أثري » عظيم ، أو شيء يدوم أكثر من نصب من البرونز . وما همّ أن تكون قراءته الأولى صعبة وطويلة ، فمن الواضح أن لدينا كتاباً لمدى الحياة .

بيد أنه ابتداء من اللحظة التي تعددت فيها نسخ الكتاب بكميات وفيرة ، ووضعت في الأسواق ، أصبحنا نميل الى الاعتقاد بأن قراءة الكتاب «تستهلكه» ، فنحن نضطر بالتالي الى شراء كتاب آخر نطالعه في أثناء تناول طعام الغداء ،

أو في أوقات الراحة التي تلي ذلك ، أو في السفر المقبل في القطار .

إني لا أستطيع العودة الى فخذ الدجاج الذي أكلته، وكنا نتمنى أن يحدث الشيء نفسه للكتاب فلا نعود الى مطالعة فصل من فصوله ، بل نطالعه مرة واحدة فقط ، فتكون العودة الى الوراء أمراً ممنوعاً . فإذا انتهينا من قراءة آخر صفحة منه ألقينا به جانباً ؛ ويصبح هذا الورق وهذا الحبر الباقي كأنه نفايات. وكل هذا في سبيل شراء كتاب آخر نأمل كذلك أن ننتهي منه بسرعة.

هذا هو المنحدر الذي يوشك أن ينزلق فوقه اليوم تاجر الكتب، وهو خطر كبير محدق ، وقد رأينا في هذه السنوات الأخيرة ناشراً معروفاً ، يضع لداره القاعدة التالية : كل كتاب لا تنفد طبعته خلال السنة تُتلف نسخه الباقية ، كما يفعل بائع الحلى الرخيصة الذي لا يريد أن يكدس لديه أصنافاً بطل عهدها . وكان أحذق مساعدي هذا الناشر وأشجعهم ينبهونه إلى ما في عمله هذا من الخطأ، بالنسبة الى الكتاب، والى أن للاتلاف ما يبرره إن كان متعلقاً بالروايات الصغيرة التي يعرضها للبيع في نهاية السنة بأسعار بخسة ، أما الأبحاث ، وخاصة إذا كانت منقولة عن لغة أجنبية، فإنها تحتاج الى بعض الوقت لتصل الى قرائها، ولا بد لها أن تصل وإن كان سيرها بطيئاً . ولكن الناشر لم يكن يعير هذه النصائح أذناً صاغية ، معلناً أن هذه هي قواعد الصناعة الحالية . فما أبعدنا عن القول المأثور : الكلام يذهب والكتابة تبقى .

وفي الواقع ، يجب الإقرار بأن قسماً كبيراً من تجارة المكتبات الحالية تقوم على أشياء سريعة الاستهلاك: الصحف اليومية التي تزول قيمتها لدى ظهور العدد التالي . إن عادة الكتابة لمثل هذه الوريقات تفضي ، بالتأكيد ، إلى تشجيع الكتب التي لا حاجة الى إعادة قراءتها ، والتي تُفهم دفعة واحدة ، وتُقرأ بسرعة ، ويُحكم عليها بسرعة ، وتُنسى بسرعة . إلا أنه من الواضح أن كتاباً كهذا محكوم عليه بالفناء لصالح المجلات المصورة ، وخاصة مجلات الراديو والتلفزيون . إن الناشر العاجز عن اعتبار مهنته إلا كفرع من الصحافة يقطع

الغصن الذي هو جالس فوقه . وإذا كانت القصة لا تحتاج حقاً الى قراءة ثانية ، أو إذا كان لا فائدة من العودة الى الوراء، فلماذا لا نسمعها بواسطة الترانزستور، أو الشريط المسجل ، أو البيك آب ، يلقيها علينـــا ممثل عصري بارع بصوت عذب يعيد الى الكلمات إيقاعها ؟

وواضح أن توسع المضاربة التي يلقاها الكتاب هي التي تحملنا على إعـــادة التفكير فيه من جميع نواحيه . وهذه المضاربة ، في الواقع ، هي التي ستخلصه مما يدور حوله من سوء تفاهم مزعج ، وهي التي ستعيد اليه اعتباره كأثر خالد ، وتبرز في المقدمة جميع النواحي التي طغى عليها السعي الحثيث وراء سرعة في الاستهلاك تزداد يوماً عن يوم .

إن الصحف ، والراديو ، والتلفزيون ، والسينما ، ستجبر الكتاب على أن يصبح أكثر « جمالاً » وأكثر كثافة . فنحن ننتقل من الشيء الاستهلاكي، بكل ما في هذه الكلمة من ابتذال ، الى الشيء الدراسي والتأملي ، الذي يغذي دون أن يفنى ، والذي يغيّر الطريقة التي نسكن بها الكون ، والأساليب التي نتعرف بها اليه .

ولا شيء أدعى الى الملاحظة ، في هذه الناحية ، أكثر من التطور الحـــالي للكتاب الرخيص، أو كتاب الجيب: إن نسبة الكتب الكلاسيكية والدراسات التي من هذا النوع تزداد يوماً عن يوم، في فرنسا ، كما في سائر البلدان. فيتكوّن هكذا، شيئاً فشيئاً، نوع من المكتبات العامة الضخمة، تسهل مراجعة الكتاب واستعماله لعدد كبير من القراء ، يفوق بكثير عدد القراء الذين كانوا يؤمون المؤسسات القديمة . ولو حدث أن قال أحدهم ، قبل الحرب العالمية الأولى ، إننا سنجد بعد خمس وعشرين سنة « خطاب الأسلوب » أو « اعترافات » القديس اوغسطينوس ، في جميع مكتبات القطارات الحديدية ، لما كنا تورعنـــا عن نعته بالجنون .

إننا نعود فنجد الكتاب كشيء كامل، فمنذ بعض الوقت كانت طرق صنعه

وتوزيعه تجبرنا على ألا نتكلم إلا عن ظله. غير أن التغييرات التي حدثت في هذين الحقلين قد بددت الغشاوة. وبدأ الكتاب يظهر حقيقةً أمام أعيننا: فلننظر اليه.

٣ ـ الخطوط الأفقية والعمودية

إنّ سوء التفاهم حول الكتاب كأداة للاستهلاك، شبيهة بالمواد الاستهلاكية، لا يحدث، كما نرى، إلا بالنسبة لنوعٍ خاص من الكتب يجعلنا النقد الأدبي نعتبرها الأهم والأكثر عدداً، ولكن الحال هي على عكس ذلك، خاصة في ما يتعلق بالكتب التي لا تتضمن، في الواقع، من أولها إلى آخرها، سوى نسخ لخطاب متتابع، قصة كانت أم دراسة، والتي تجدر مطالعتها من أول صفحة إلى آخر صفحة. وهكذا يعاد، افتراضياً، الوقت الذي استغرقه الإصغاء الى الخطاب. وواضح أننا في هذه الحالة فقط، نستطيع التصرف كأن السطور الأولى قد محيت وتلاشت عندما نصل إلى السطور الأخيرة. غير أن أكثر الكتب التي نستعملها ليست مكتوبة بهذه الطريقة، ونحن لا نقرأها عادة بكاملها. إنها مخازن معرفة يمكننا أن نغرف منها، وهي مرتبة بشكل نستطيع معه أن نجد بسهولة المعلومات التي نحن بحاجة اليها في وقت محدد. تلك هي المعاجم والكاتالوجات، وكتب الدليل، وكلها أدوات ضرورية لسير المجتمع الحديث، وهي تقرأ أكثر من غيرها وتدرس؛ وإن لم يكن لها غالباً قيمة أدبية فذلك، بالتأكيد، يعود إلى سوء حظنا. إننا نعيش كذلك في مدينة بيوتها وضيعة، ولكن حياتنا فيها تكون أقل راحة.

ومن مميزات هذا النوع من الكتب أن الكلمات فيها لا تؤلف عبارات في الغالب: إنها جداول ضخمة منظمة.

إن القصة والدراسة وكل ما يمكنه أن يشكل مادة لخطابٍ يُسمع من بدايته إلى نهايته، يكتب في الغرب بحسب محورٍ أفقي، من اليسار إلى اليمين. ونحن

نعلم أن هذا ليس سوى مجرد اتفاق ، إذ أن حضارات أخرى قد تبنت أشكالاً أخرى للكتابة .

إن بُعدَيْ الكتاب الآخرين واتجاهيْه أيضاً، أي من أعلى إلى أسفل بالنسبة للعمود ، ومن الأقرب إلى الأبعد بالنسبة للصفحات ، تعتبر عادة أمراً ثانوياً جداً بالنسبة للمحور الأول . فجميع العلاقات التي تُدَرَّس في كتب اللغة تُسجَّل طوال هذا الخط الأفقي الديناميكي ، ولكن عندما نصادف كلمات عديدة لها المحل نفسه من الاعراب في الجملة ، كتتابع عدة مفاعيل ، فإن كل واحد منها يتعلق بالجملة بالطريقة نفسها ، ويتخذ بالتالي المكان نفسه في تسلسل العلاقات، فيشعر القارىء كأنما يحدث انقطاع وتوقف في حركة السطر ؛ إن هذا التعداد ينتظم ، نوعاً ما ، على شكل عمودي بالنسبة لسائر النص .

وإذا عبّرتُ طباعياً عن هذا الشكل العمودي ، فكل شيء يزداد وضوحاً، وأكون قد أبرزت ، على حدة ، العناصر المشتركة بين كل هذه الألفاظ ، ويظهر لي حالا تركيب الجملة بحيث أستطيع أن أتجاوز قسماً من هذه التعدادات لأرى ما يتبعها ، شرط أن أعود إليها فيما بعد .

وهكذا ، في الفصل الثاني والعشرين من كتاب « غارغانتوا » يخبرنا رابليه أن هذا العملاق الطيب كان يلعب :

Au flux
à la prime
à la pille
à la triumphe
à la Picardie
au cent
à l'espinay
à la malheureuse
au fourby,

. . .

(إن اللائحة تتضمن مئتي وثماني عشرة لعبة ، ولكن ترتيبها العمودي يسمح لنا بالوصول توّاً إلى آخرها) :

. . .

à cambos
à la recheute
au picandeau
à eroqueteste
à la grolle
à la grue
à taille coup,
au nazardes
aux allouettes
aux chinquenaudes.

وبعد أن يكون قد لعب وأمضى وقته هكذا يجدر به أن يشرب قليلاً ، وهذا أمر عادي بالنسبة للرجل ، وفجأة يحلو له أن يستلقي على مقعد خشبي أو على سرير وينام ساعتين أو ثلاثاً دون أن يفكر شراً أو يقول شراً . .

كل لعبة مذكورة في اللائحة تندمج في سير الجملة الأفقي في الوقت نفسه . ولكنّ بعض الحالات تبدو أكثر تعقيداً : فبعض الأجزاء التي يجب أن تتتابع في اللائحة يمكن أن توضع كعناصر مشتركة بالطريقة نفسها كما هي الحال في علم الأنساب ، كنسب « بانتاغروبال » مثلاً :

« كان الباقون يَنمون في الطول . ومنّ هؤلاء جاء العمالقة ، ومنهم « بانتاغروبال » ؛

كان الأول شالبروت

فأنجب سارابروت .

الذي أنجب فاريبروت .

وفاريبروت أنجب هورتالي ، وكان يأكل كثيراً من الحساء ويحكم في زمن الطوفان .

وهورتالي أنجب تامبروت .

الذي أنجب أطلس ، حامل السماء على منكبيه ليمنعها من السقوط
وأطلس أنجب غوليات .
الذي أنجب اريكس ، مخترع لعبة الكؤوس
واريكس أنجبت تيت
الذي أنجب اريون » .

(وتشتمل اللائحة هنا على اثنين وستين نسباً)

ويذكر الكاتب بعد ذلك لائحـة بعشرة أنساب تنتهي بغارغانتوا الذي «أنجب بانتاغرويال النبيل، سيدي» .

إن البناء العمودي واللائحة العمودية يمكنهما أن يدخلا في أي قسم من أقسام الجملة ؛ ويمكن للكلمات التي تتألف منها أن يكون لها أي محل كان من الإعراب شرط أن يكون هذا المحل من الاعراب هو نفسه لجميع كلمات اللائحة ، ويمكنهما أيضاً أن يقعا خارج الجملة بانتظار جملة أخرى . ويمكن تأليف كتب كاملة على هذا الشكل : إن لائحة الأسماء في دليـــل الهاتف لا تشكل جملة ، ولكننا نستطيع تخيل عبارات ندخل فيها اسماً أو اثنين أو أكثر ، أو جميـع اسمـاء اللائحـة .

وكما أنه يمكن للبناء العمودي في اللوائح أن يتشابك داخل البناءات الأفقية ، كذلك يمكن للبناءات الأفقية أن تتعلق بأجزاء اللائحة ؛ وهـذا ما يحدث في جميع المعاجم والموسوعات . فهذان الشكلان للمجموعات اللفظية يمكن أن يتمازجا إلى ما لانهاية .

ولا جدوى من التذكير ، في أيامنا الحاضرة بأهمية التعداد في الأدب الكلاسيكي ، سواءً أكان ذلك في التوراة أو عند هوميروس ، والتراجيديين الاغريق ، أو رابليه ، وهوغو ، أو الشعراء المعاصرين .

ففي بناءات هؤلاء يمكن للوائح أن تكون متنوعة تنوّع الجمل :

آ – مفتوحة أو مغلقة

(إذا كتبت : « الرسل الاثنا عشر » ، وعددت اثني عشر اسماً تكون لائحتي مليئة ، لا مجال لإضافة شيء اليها ، إلا أن لائحتي يمكن ان تبقى مفتوحة ، مع ما لها من مميزات واضحة ؛ فيتعلق الأمر عندئذٍ بسلسلةٍ من الأمثلة، أدعو القارىء الى ان يضيف اليها أمثلة من النوع نفسه – إن كلمة « الخ » هي أكثر العلامات شهرة للدلالة على أن العبارة مفتوحة) .

ب – عادمة الشكل أو منظّمة

(ان مجرد ترتيب الكلمات وفقاً لمحور عمودي ، من أعلى إلى أسفل ، يبدو كأنه ينظمها في تسلسل تدريجي ، على ان هنالك ترتيباً آخر هو مهمّ جداً لحضارتنا ، يسمح بتعليق كل ارتباط بين ترتيب العمود وأي ترتيب نظري آخر ، وهو يسمح في الوقت نفسه بالعثور السريع على أي عنصر من عناصره نبحث عنه ، إنه الترتيب الأبجدي الذي يمكن أن تُخضع له أية مجموعة من الكلمات ، وهو أفضل ما يمكن أن يُركن إليه – إنه الوسيلة الوحيدة لتحقيق تعدادٍ لا شكل محدّد له في الحقيقة ، وتعليق كل النتائج التي يمكن أن تستخرج من علاقات الجوار بين مختلف العناصر في الصفحة الواحدة .

– ولنسارع الى القول إن الترتيب الأبجدي إن لم يكن مرتكزاً على علاقات نظرية بين الكائنات التي تدل عليها الكلمات فهو مع ذلك يستطيع أن يقيم علاقات بين هذه الكائنات ؛ ولا يزال كل منا يذكر الدور الذي لعبه بالنسبة له مركزه في اللائحة الأبجدية لتلامذة صفه .

– إن علاقات الجوار ، إن لم يلغها نظام الترتيب الأبجدي ، تستطيع أن تنتشر ، إما على خط مستقيم (لائحة الطلاب حسب نتائج المسابقة ، من الأول الى الأخير ، ويكون مركز الأخير في اللائحة أبعد ما يكون عن مركز الأول) وإما على خط دائري حيث يتصل الأخير بالأول (وهكذا أشهر السنة الاثناعشر ، والفصول الأربعة ، وألوان قوس قزح السبعة ، الخ ..) . كما انها تستطيع أن تتخذ جميع الأشكال ، وتنتظم بألف طريقة .

جـ – بسيطة او مركبة

(إن تعداداً للعناصر يمكن أن يخضع لتعداد الفئة أو الجماعة الخ ، وهكذا نحصل على تصنيف يفرض ترتيبه وجود عدة أعمدة متفاوتـــة المراكز بالنسبة لبعضها البعض ، أو وجود تعدادات كثيرة تتصل عناصرها بعضها ببعض .

– فنحصل عندئذٍ على شكل لوحة ، إن دليـــل الهاتف يتألف بكامله من لوحة ضخمة متقابلة العناصر) .

٤ ـــ الخطوط المنحرفة

إن التعدادات المركبة ستُجمع هكذا ، بشكل طبيعي ، في أعمدة كثيرة ، وكل عنصر من عناصر اللوحة يمكن أن يكون هو نفسه نقطة انطلاق لبنـــاء أفقي ، لمجموعة من العبارات . ومن الواضح أن تقوم علاقات بين هذه العبارات، وبين أجزاء تعدادات كثيرة أخرى .

ففي الفصل الأول من « غارغانتوا » يعطينا رابليه مثلاً بسيطاً لهـذا النوع من البناء المنحرف :

... attendu l'admirable transport des règnes et empires :
des Assyriens ès Mèdes,
des Mèdes ès Macédones,
des Macédones ès Romains
des Romains ès Grecz
des Grecz ès Françoys

وإذا فصلنا بين العمودين يصبح الترتيب كالآتي :

des Assyriens
ès
Mèdes
Medès Macedones
Macedones Romains
Romains Grecz
Grecz
Françoys

وفي مكان آخر ، في الفصل الثامن والثلاثين من « الكتاب الثالث » يظهر مثل آخر أوضح من الأول :

« قال « بانتاغرويال » : إن تريبوليه يبدو لي مجنوناً »

فاجاب « بانورج » : « بل إن جنونه كامل »

ويتبع ذلك حوار بين « بانتاغرويال » و « بانورج » وُضع على عمودين ذُكرت فيهما صفات عديدة لكلمة مجنون .

بانتاغرويال :	بانورج :
Fol fatal	F. de haulte game
F. de nature	F. de b quarre et de b mol
F. céleste	F. terrien
F. Jovial	F. joyeux et folastrant
F. Mercurial	F. jolly et folliant
F. lunatique	F. à pompettes
F. erraticque	F. à sonnettes
F. acteré et junonien	F. riant et vénérien
F. arctique	F. de soubstraicte
F. héroïque	F. de mère goutte
. . .	. . .

(ويشمل التعداد في هذه المرة مائة وثلاث ألفاظ مزدوجة)

F. hieroglyphique	F. de rebus
F. authenticque	F. à patron
F. de valleur	F. à chaperon
F. précieux	F. à doublerebras
F. fantasticque	F. à la damasquine
F. lymphactique	F. de tauchie
F. panicque	F. d'azemine
F. alambicqué	F. Barytonant
F. non fascheux.	F. moucheté
	F. à épreuve de hracquebutte

إن هذه المقاطع لرابليه لم تحظ حتى يومنا هذا بالاعتناء الذي تستحقه من المؤرخين ومشرّعي الأدب، ولكننا نرى بوضوح في بعض مقاطع رابليه المقابلة المزدوجة : الأفقية ، والعمودية ، يضاف إليهـــا التأثير المنحرف الذي تسبّبه الاجوبة المتتالية . ولكي نصرّ على هذه العلاقات ينبغي إيجـــاد وسيلة تجبر العين على القيام بحركات منحرفة بالنسبة لهذا السدى الأفقي العمودي . إن أقرب وسيلة هي المراجعة : فيمكن أن نحمل القارىء على النظر في مكان آخر، إما بواسطة عبارة ، أو بواسطة كلمة ، مثلاً عنوان مماثل في الانسيكلوبيديا،أو بواسطة إشارة (نجمة، علامة تذكير، الخ) موضوعة في مكان آخر من الصفحة أو من الكتاب . وحتى لو لم يكن للاشارة هذه أية قيمة متفق عليها ، فإن تكرارها خارجاً عن التسلسل الطبيعي، الأفقي أو العمودي، يجعلني أقيم الصلة. ونحن نعرف ، فضلاً عن ذلك ، أن تكرار الكلمة نفسها في أول كل جزء من أجزاء سلسلة عمودية هو من أفضل الوسائل للفت الانتباه لهذه السلسلة .

وكلما كانت الإشارات المتشابهة عديدة ومتقاربـــة كلما جذبت انتباهي ، وشكلت مجموعة ديناميكية في الصفحة . والى السهمين الاساسيين : من اليسار الى اليمين ، ومن أعلى الى أسفل ، ستضاف جميع السهام التي ستنطلق من قطب الى آخر من هذه الإعادات .

٥ ـــ الهوامش

إن الملاحظات توضع عادة خارج جسم الصفحة ، في أسفلهـا ، وأحياناً في آخر الفصل أو في آخر الكتاب . وهـــذه الظاهرة تدعو القارىء إلى مطالعة النص مرتين . مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة ، ومرة ثانية عندمـا تدعوه الملاحظة إلى ذلك .

إن هذا الفصل بين منطقتين من النص ، إحداهما اختيارية والثانية إلزامية ، يعبر غالباً عن فصل بين منطقتين من الجمهور الذي يتوجه النص اليه . فعندمـا

نجيء باستشهادات من لغة أجنبية ، ثم نترجمها ، فذلك لأننا نعتبر أن بعض القراء قد فهموا من أنفسهم ، وأن الباقين يجهلون اللغة الأسبانية أو الفنلندية وهم بحاجة إلى هذا الدوران . وكذلك عندما يريد الكاتب أن يكون في متناول الجميع ، وأن يحمي نفسه في الوقت ذاته من انتقاد الاخصائيين ، فإنه يعمد الى معالجة النقاط الحساسة في مجال صغير مخصص لذلك .

فالملاحظة تتعلق بكلمة واحدة من النص الأساسي ، ولكن التعليق ، في الأعم الأغلب ، يتعلق في الواقع بكامل النص . فلا يعود هنالك من مبرر لوضع إشارة لهذه الكلمة أو تلك ، إذ يكون لدينا التفسير الهامشي .

إن وضع التفسيرات في أسفل الصفحة هو الذي يولّد فينا الميل الى عدم مراجعتها إلا بعد قراءة النص بمجموعه ؛ ولكن عندما يكون الشرح أو التعليق موضوعاً الى جانب النص ، فإن الحركة العادية للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة . ومذ ذاك يمتد التعليق ويطغى على المقال بكامله .

ويمكننا اعتبار طباعة الروايات التمثيلية كحالة خاصة للبناء الهامشي. فقد كانت أسماء الأشخاص توضع ، فيما مضى ، في الهامش ؛ فلا تشكل جزءاً من النص المسموع ؛ فذكر الأسماء ضروري في النص الذي تقرأه ، ولكننا لا نحتاج الى هذه الأسماء في النصوص التي تقرأ علينا ؛ فهي تدلنا كيف يجب أن نقرأ . وبعد ذلك أخذوا يضعون الأسم منفرداً في نصف السطر ، وهذه طريقة أخرى لفصله عن جسم النص .

وإلى هذه الملاحظات تضاف الملاحظات المتعلقة بالديكور ، والتي تهمل في التمثيل لأن الديكور موجود على المسرح ، ولكنها تعطى عند القراءة في الراديو ، وتضاف أيضاً الملاحظات المتعلقة باللهجة ، والإيقاع ، والعاطفة ، التي على الممثل أن يبرزها ، بالضرورة ، في أثناء تمثيله . وهكذا نرى في ترجمات المآسي الإغريقية المنشورة برعاية شركة غليوم بوديه أن الملاحظات القياسية للنص الأساسي قد حلت محلها تعليقات على الهامش من هذا النوع : «بحماسة ، ببطء ، ميلودراما ، الخ ... » .

إن معنى نص ما بكامله يمكن أن يتغير بسبب توجيهات كهذه للقراءة أو للإلقاء . ومن هذا النوع الملاحظة الواردة في تمثيلية « تارتوف » : « إنه لجرم هذا الذي يتكلم » .

فالعبارة في الهامش ، أو الجزء من العبارة ، أو الكلمة ، لا تتعلق البتة مباشرة بشيء يتقدمها أو يأتي بعدها في مجرى السطر ، أو الثلم ، أو الشريط الأولي ، بل هي شبيهة بجذوة النار التي نحس بحرارتها كلما كنا أقرب اليها ؛ وهي تشبه أيضاً نقطة حبر تمتد في ورق النشاف ، وتكتسب اتساعاً الى أن توقفها وتحد من اتساعها نقطة أخرى . فيكون للكلمة حينئذ فعل الألوان ، ويكون لأسماء الألوان ، ولكل ما يدل على صفة مساحة ما ، أو مدى معين ، قوة كبيرة على الانتشار في الصفحة .

وعندما نذكر بعض كليات منالنص نستطيع أن نراقب بدقة اتجاه الانتشار ومداه ، فنقتصر بالشرح ، نوعاً ما ، على ملاحظة صغيرة .

ولقد أعطى « كوليريدج » مثلاً كلاسيكياً عن استعمال الشرح الهامشي بصورة شعرية في كتابه « The Rime of the ancient Mariner » « أشعار ملاح قديم » .

وحتى في حال عدم وجود ملاحظات في أسفل الصفحة ، وتفسيرات في الهامش ، فإن الناشرين يتوّجون عادة جسم النص فيالصفحة ببضع كلمات تسمى « عنوان جار » وفي أغلب الحالات يكون هذا العنوان عنوان الكتاب نفسه ، يذكّر به باستمرار كأنه مرمى السلاح ؛ إلا أن هذا العنوان ، في القرن التاسع عشر خاصة ، كان يتبدل من صفحة الى أخرى ، مذكراً بعناوين الفصول ، أو مميزاً كل صفحة عن مثيلتها ، أو ملخصاً إياها ، ليسمح للقارىء أن يطالعها بارتياح .

وهكذا نرى أنه يمكن إحاطة جسم الصفحة بسور من الكلمات تحميه ، وتشرحه ، وتدافع عنه . إلا أن ترتيبات كهذه ، تكلف كثيراً ، ولا نراها في

أيامنا الحاضرة إلا في المؤلفات العلمية : الملخصات ، الأبحاث ، الأطروحات ، تلك الكتب التي تتحكم فيهـا من الناحية الأدبية ، ويا للأسف ، الروتينية البغيضة :

٦ ــ الصفات

إن الأوزان الشعرية عند شعراء المآسي الإغريق كانت هي نفسها دلالة على طريقة الإلقاء ، وكل وضع لبيت من الشعر في الصفحة ، وكل تقطيع للنص إلى أسطر غير متساوية في الطول ، له الدلالة ذاتها . ويبقى مالارميه المثل الأصلح لهذه الطريقة في استعمال الوزن الشعري في الصفحة ، ولكن ينبغي أن نذكّر أن مالارميه نفسه كان يعتبر كتابه « رمية نرد لا تلغي الخط أبداً » ، كأنه ارتفاع الى مستوى القصيدة المستعملة في الملصقات والإعلانات والصحافة .

إن الطباعة المعبرة عند مالارميه ترتكز على أربعة مبادىء أساسية :

١ – إن إبراز الفروقات في قوة الكلمات يعبر عنه بواسطة حروف مختلفة في الجسم. فالكلمات التي تلفظ بقوة ، وتدخل في الجملة الرئيسية تطبع بحروف أضخم من غيرها . إن ترتيب درجات القوة عند مالارميه يتم بحسب ترتيب الجمل الثانوية .

٢ ـ إن الفراغ يشير الى الصمت : فراغ متفاوت في الكثافة بين المقاطع أو الفقرات الشعرية ، وفراغ متفاوت في الطول داخل الأسطر ، ومسافة متفاوتة في الاتساع من سطر إلى آخر . ويتحتم علينا هنـا أن نلاحظ وجود نتيجتين متناقضتين : إن قراءة النثر تعوّدنا على اعتبار الوقت الذي يستغرقه الانتقال من سطر الى آخر في العمود وقتاً تافهـاً ؛ وعندما يكون انطلاق السطر التالي منحرفاً نحو اليمين ، كما هي الحال في انطلاق المقطع ، فإن الكلمة الأولى يسبقها صمت ، بدون أن يحدث أي خلل في حركة النص العامـة . وعلى النقيض من ذلك ، عندما يكون انطلاق السطر منحرفاً نحو اليسار ، نميل إلى التفتيش في

الأعلى عن العمود الركيزة الذي حدثت منه الانطلاقة ، فنشعر كأننا قمنا بعودة إلى الوراء . إنه صمت مشدّد يسترعي الانتباه. وعلى القارىء أن يبرزه بالتشديد على اللفظ في « طرفيه » أي الكلمة التي تسبق والكلمة التي تلي ، ولكن عندما يكون الانحراف نحو اليمين ينبغي للقارىء ، على العكس ، أن يخفف التشديد على الطرفين بتخفيفه لفظ الكلمات في كل جانب.

٣ — من المؤكد ان مالارميه هو الذي قد أوجد ، فضلاً عن ذلك ، ما يساوي ارتفاع الرنة والإلقاء . فقد كان يريد أن يطابق أعلى الصفحة أكثر الأصوات حدة ، وأن يطابق أسفل الصفحة أكثر الأصوات ضخامة كما هي الحال في كتابة النوطة الموسيقية . غير أن هذه الطريقة ، وياللأسف ، لا يمكن تطبيقها في قصيدته إلا في عمودها الفقريّ ، او في عنوانها : « رمية نرد لا تلغي الحظ أبداً » ، وهذا العنوان مطبوع بأضخم الحروف ، ذلك لأن الصفحة لا تحوي سوى سطر واحد . إن الاتجاه العمودي ، من أعلى إلى أسفل ، هو من الدقة بحيث اننا نضطر ، إذا أردنا أن نطبق حرفياً مبدأ مالارميه عند وجود عدة أسطر ، إلى أن يكون لدينا صفحات تبدأ دائماً بالنغمة الحادة وتنتهي دائماً بالنغمة الضخمة . وفي « رمية نرد لا تلغي الحظ أبداً » ، نرى أن هذا المبدأ يقل تطبيقه تدريجياً كلما ابتعدنا عن هذه الجملة الرئيسية إلى أن يزول نهائياً .

٤ — يضاف الى كل ذلك التفريق المعروف القائم بين « لونين » في الطباعة : الكتابة على الطريقة الرومانية ، والكتابة المائلة الحروف (italique) التي توافق تسجيل رنة أو صوت .

ويمكن أن يتنوع هذا التفريق إلى ما لانهاية إذا ما استعملت حروف ذات أشكال مختلفة ، كما هي الحال دائماً في الصحف والملصقات ونشرات الدعاية ، الخ. إن مالارميه لم يخاطر في هذه الناحية .

إن كاتالوج أحد مسابك الحروف يقدم لنا اليوم أنواعاً عديدة من الحروف لا ينضب معينها ، والخطر كل الخطر هو ، بالفعل ، في هذا الثراء الذي لم يستثمر ،

ويا للأسف ، إلا بطريقـــة خشنة . فينبغي أن يتعلم الكتاب ، شيئاً فشيئاً ، طريقة استعمال هذه الحروف المختلفة كما يفعـل الموسيقيون بأوتارهم وآلاتهم ورناتها .

ومن المفهوم أننا إذا تعمقنا في دراسة « رمية نرد لا تلغي الحظ أبداً »تمكنا من أن نوضح عدداً من الأعمال التي بحثناها سابقاً تحت العناوين التالية : تعداد ، ملاحظات أو حواشٍ .

٧ ــ الرسوم والأشكال

إذا نظرنا الى الصفحة بمجملها أدهشتنا منهـــا بعض الرسوم ، حتى ولو لم نكن قد قرأنا بعد كلمة منها: مستطيل متلاحم الأجزاء، أو مقسم الى فقرات، توضحه أو لا توضحه بعض العناوين ، مليء بالشعر ، والمقاطع المنظمة ، أو لا تنظم فيها وفقاً لنزوات « لافونتين » . فيظهر النص حالا كأنه كتلة كثيفة أو رقيقة، لا شكل لها، منظمة أو غير منظمة. ومن الممكن إعطاء معنى متفاوت في الدقة لهذه الأشكال .

وتستطيع هذه الأشكال أن تكوّن رسماً نتعرف اليه من النظرة الأولى : وهذه هي حالة كتاب « سيرنكس » لـ « تيوقريط » ، وكتاب «الأجنحة»أو « الهيكل » لـ «جورج هربرت » ، أو قنينة رابليه . وعندئذٍ يمكننا التحدث عن الخط بالرسم .

إن قصائد ابولينير ، على ما فيها من جمال ٍ أحياناً، تشتمل علىصعوبة كبرى، إذ انها في الغالب تتألف من نصوص مرتبة حسب خطوط رسم يتعذر تحقيقه في الطباعة تحقيقاً مناسباً . أما قصائد تيوقريط ، ورابليه ، وهربرت ، ولويس كارول ، أو ديلان توماس ، فهي أكثر تشويقاً ، لأن الأشكال فيها تعرّف الى حركة القراءة بكاملها . إن الشكل المبسطهو في الوقت نفسه شكل إيقاعي.

وليس من العدل أن نقصر أشكال الكتابة عند ابولينير على ترتيب السطور

في النص وفقاً للخطوط الأولية التي يرسمها في إخراجها الملخص ، فهو ينجح أحياناً في إقامة علاقات بين مختلف أجزاء كتاباته شبيهة بالعلاقات الموجودة بين مختلف أجزاء لوحة زيتية . فلنصغ إليه في مقالته « ليالي باريس » وقد وقعها باسمه المستعار « غبريال أربوان » :

« ... إن ما يفرض نفسه ، ويغلب على غيره في « رسالة الأوقيانوس » إنما هو الشكل الطباعي ، وخاصة الصورة أو الرسم . ولا يهم من الناحية النفسية إن كانت هذه الصورة تتألف من أجزاء لغة محكية ، لأن الصلة بين هذه الأجزاء لم تعد صلة يفرضها المنطق اللغوي ، بل هي صلة يقيمها المنطق العقلي المرسوم ، الذي ينتهي إلى تنظيم رحبّي يناقض كل المناقضة التقابل السياقي الذي لا ارتباط فيه .. » .

ها نحن نصل الى الموارد الوفيرة في فن الحفر : الهياكل المصرية ، البسط الفرنسية ، لوحات فان ايك ، التي لها في أيامنا الحاضرة ، بالتأكيد ، وَرَثة لا يحصى لهم عدّ : الكتب التقنية ، واللوحات الاعلانية للدعاية ، التي هي ، ويا للأسف ، على مستوى أدنى . لذلك ينبغي الاهتمام بهذا الفن الصناعي الشعبي الحالي ، فنرفعه الى مستوى يتمكن معه من منافسة الأعمال الفنية القديمة .

٨ ـــ الصفحة ضمن الصفحة

إن أسهل ما يمكن إظهاره في صفحة كتاب ، من بين جميع الأشياء الخارجية ، هو صفحة من كتاب آخر .

فجميع الكلمات ، وجميع عبارات نص متتابع ، وحتى عبارات صفحة مركبة ، مع ما فيها من حواشٍ وعناوين جارية ، وعناوين ثانوية ، الخ ، تؤثر بعضها على بعض . وقد يكون من مصلحتنا أن نعزل ، بصورة متفاوتة ، عبارة معينة ، وتقديمها كأنها منفردة . وهذا ما يحدث مثلاً في الرواية عندما نريد أن نعيد التأثير الذي أحدثه إعلان ما ، أو كتابة ما ، رآها البطل فجأة . فنحيط

هذا المقطع بإطار له قيمة الورقة البيضاء ، سواء أكانت بحجم بطاقة الزيارة أو بحجم إعلان ضخم ، أو بحجم صفحة من كتاب . وقد تكون هذه الورقـــة البيضاء منظمة تنظيماً كافياً بحيث لا تحتاج الى إطار . وهكذا يجعلنـــا بلزاك نقرأ في كتابه « ربة المقاطعة » بضع صفحاتٍ من رواية « أولمبيـــا أو الثارات الرومانية » موضوعة في غير ترتيبها الأصلي ، ولكنه يقدم لنا كل ما يلزم لاعادة ترتيبها ، وملاحظة النقص الموجود بين صفحتين من تلك الصفحات . إن إخراجاً كهذا يؤثر في القارىء تأثيراً يختلف عن تأثير الاستشهادات ، إذ يضعنا وجهاً لوجه أمام الموضوع بالذات .

والواقع أن نهاية السطر في العمود النثري لا أهمية لها ، مما يفضي عندمـــا تُعزل الصفحة إلى فصل كلمات معينة ، بل إلى شعر عفوي يمكننا الاستفادة منه كثيراً . وهكذا ، فالمقطع الأول من « أولمبيا أو الثارات الرومانية » يبدأ عند آخر كلمة من الجملة ، مما يحملنا على محاولة تخيّل ما سبق ، فيكتسب السطر قوة امتداد كبيرة . إن كلمة « مغارة » التي فقدت بفصلها عن الجملة محلها من الاعراب ، ستلعب بالنسبة الى الجمل التالية دور مجموعة من الضوابط الموسيقية من رفع وخفض ، وهي التي تعطي الصفحة لهجتهـــا ، وتصبغها بصبغتها الاستحضارية .

إذا وضعت صفحة ضمن صفحة اخرى ، فان الاولى تتميز عن الثانية بشكلها المصغّر . وغالباً ما تُطبع الاستشهادات في الكتب العلمية بأسطر أقصر من غيرها . والعين تتبع ، بشكل طبيعي ، خطوط الفقرات ، وهذا ما يمكننا من جمع عدة نصوصٍ كجمع الأصوات في الموسيقى ، ويصبح التجاذب بين مختلف قطع العمود أقوى كلما كان الانقطاع الذي يفرّق بينها مصطنعاً ، كحدوث الانقطاع مثلاً في وسط الجملة كما هي الحال عند بلزاك ، وحتى في وسط الكلمة .

إن إدخال صفحة أو سطر في صفحة أخرى يسمح بتقطيع نظري تختلف خصائصه كل الاختلاف عن تقطيع الاستشهادات العادي . وهـــذا التقطيع

يساعدنا على أن ندخل في النص توتراً جديداً شبيهاً بالتوتر الذي نشعر به غالباً في أيامنــا الحاضرة ، في مدننا المليئة بالإعلانات ، والعناوين ، والمنشورات ، والضاجة بالأغاني ، والخطب المذاعة ؛ وإنها لهزات تقطع علينا بقسوة ما تقرأ أو ما نسمع .

٩ ــ ألواح الكتابة

إن كتاب «ربة المقاطعة» ، مع ما فيه من تقطيع نظري لصفحات «أولمبيا أو الثارات الرومانية» ، والتشويش الذي حدث في ترتيبها يفضيان بنا إلى النظر في مشاكل الكتاب ، وفي العلاقات القائمة بين هذه الصفحات .

إن الصفة المميزة للكتاب الغربي الحالي ، من هذه الناحية ، هي تقديمه على شكل لوحين متقابلين : فنحن نرى دائمــاً صفحتين في آن واحد ، إحداهما مواجهة للأخرى . وهذا واضح في كتاب « ربة المقاطعة » لأن العنوان «أولمبيا أو الثارات الرومانية » يمتد على الصفحتين ، « أولمبيا » في الصفحة اليسرى ، و « الثارات الرومانية » في الصفحة اليمنى .

إن خياطة الصفحتين تشكل منطقة تقل فيها الرؤية ، ولذلك يحدث غالباً أن توضع فيهــا التفسيرات والحواشي بصورة متناظرة بحيث يكون الهامش الأيمن هو الهامش الأفضل للصفحة اليمنى ، وكذلك الأيسر لليسرى .

وانتقال العين من اليسار إلى اليمين يحملنا على ترك الصفحة اليسرى للاهتمام بالصفحة اليمنى ، المعروفة بالصفحة الفضلى ، والتي يدوّن عليها دائماً عنوان الكتاب ، وفي الأغلب الأعم مطلع الفصل .

إن التقديم المتقابل لهذين المصراعين يمكّن الألواح من أن تنبسط ، فتتدفق الأولى على الثانية ، وعندما يكون الكتاب مفتوحــاً ، فإن السطور من جانب تقابل السطور من الجانب الآخر .

وأفضل مثل على استعمال الألواح الكتابية هو الترجمــة المتقابلة السطور ،

فيكون النص الأصلي في جهة ، والترجمة في الجهة المقابلة . وقد استفاد «سترن» من هذا المظهر في الكتاب فحقق تطابقاً جميلاً . وهو ، حتى الآن ، أبرع فنان عرفته في مجال تنظيم الكتاب وترتيبه .

١٠ ــ الفهارس

إن الترتيب الذي تنتظم به الصفحات تختلف أهميته في القصة الخطية حيث تتتابع الحوادث ، وفي الانسيكلوبيديا حيث ننتقل من مقال إلى آخر وفقاً لحاجات الساعة . وأما الكتاب الذي تكثر فيه الحوادث المتتابعة ، فإنه يتطلب فهرساً يساعدنا على إيجاد سياق الحوادث فيه . وعندما يكون النص منظماً وفقاً لسطر بسيط ، يعمد الناشر البارع إلى إضافة فهرس يسمح لنا بالبحث عن كلمة معينة ، أو موضوع معين ، دون أن يرغمنا على قراءة الكتاب بكامله .

وإلى النظام الأولي في ترقيم الصفحات ، ذلك النظام الذي يصبح في الترجمة ذات السطور المتقابلة ترقيماً مزدوجاً ومتوازياً ، يمكن أن تضاف جميع أنواع الترقيم التي يفرضها علينا النص نفسه (وهكذا يتجاوز سترن فصلاً معيناً ثم يقترح علينا قراءته بعد ذلك) أو تفرضها ملاحظات وإشارات ، وزوائد ، وتعدادات من كل نوع . وفي ختام « الكتاب الرابع » يضيف رابليه جدولاً بشرح الكلمات الصعبة ، أما كارلو اميليوا غادا ، فإنه يزيد على قصصه القصيرة ملاحظات هزيلة وعلمية طويلة . وعندما طبع فولكنر كتابه « The Sound and the Fury » ، طبعة ثانية ، فإنـــه أضاف اليه شجرة أسرة كومبسون مفصلة .

وليس جسم الصفحة وحده هو الذي يمكن إحاطته بسور وحسب ، بـل كذلك جسم العمل الأدبي ، ويمكن لجميع الحالات التي صادفناها من هذا النوع أن تلتقي على مستوى الكتاب .

ويحدث كل ذلك دون أن نغير شيئاً في مظهر الكتاب الخارجي ، ولا في طريقة صناعته الحالية . ولكن يسهل بالتأكيد تخيل أشكال جديدة .

حول بيان الـ « ١٢١ » أدبياً

في أحد كتب المختارات المدرسية للصفوف الثانوية يمكننـــا قراءة الرسالة الشهيرة التي وجهها بوسويه الى لويس الرابع عشر ، وهي مع ما في أسلوبهـا من حذر ، ومع ما تتضمنه من مدح وتبجيل لا تخفي ما تنطوي عليه من معارضة للملك :

« ... ولكي أتمكن من مصارحة جلالتكم بما أعتقد انه من واجبـاتكم الدقيقة والضرورية ، في هذا المجال ، أقول ان أول ما ينبغي لكم أن تتعرفوا اليه تعرفاً كاملاً هو البؤس الذي ترزح تحته المقاطعات ، وخاصة مقدار شقـاء سكانها ، دون أن تستفيد جلالتكم من ذلك ، سواءً أكان السبب تلك الفوضى التي ينشرها الجند ، أو النفقات التي تستوجب جمع الضرائب الفردية، والتي تبلغ مبالغ خيالية . ومع أن جلالتكم تعلمون بلا ريب كم تُرتكب من المظـــالم والسرقات ، في جميع المجالات ، فإن ما يبقي شعبكم على ولائه لكم هو انه لا يمكنه ، يا مولاي ، أن يتصوّر أن جلالتكم تعلمون بكل شيء ، وهو يأمل أن تضطركم القوانين التي أصدرتموها للحفاظ على سلامته إلى التعمق في درس هذه المواضيع الضرورية ... » .

ولقد كان بوسويه آنذاك معلماً يتقاضى راتبه من الدولة، وكان عمله محصوراً في تهذيب ولي العهد .

ويعد بضع صفحات من الكتاب نفسه نجد رسالة أخرى لا تقـل شهرة عن

الأولى وجهها فينيلون للملك نفسه ، ولكنها مكتوبة بلهجة أشد :

« ... إن الشعب نفسه (ينبغي قول كل شيء) الذي أحبَّك كل الحب ، ووضع فيك كامل ثقته ، بدأ يفقد المحبة والثقة وحتى الاحترام ... فالفتنة تشتعل شيئاً فشيئاً في كل جانب . إنهم يعتقدون انك لا تشفق على الآلام التي يعانونها ، وأنك لا تحب سوى سلطتك ومجدك ... والتذمّر الذي لم يكن معهوداً في صفوف الشعب أصبح أمراً شائعاً... والحكام يجدون أنفسهم مرغمين على التسامح مع وقاحة العصاة ، وعلى توزيع بعض المال لتهدئتهم ؛ وهكذا صاروا يكافئون بالمال من كان يجدر بهم أن يعاقبوهم . وها أنت قد وصلت الى مفترق مخزٍ ومشفق ، فيتحتم عليك الآن إما أن تترك العصيان بلا عقاب ، وبالتالي تضاعف من قوته بهذا التسامح ، وإما أن تعمل السيف في رقاب شعب تدفع به إلى اليأس ، بانتزاعك منه بواسطة الضرائب العائدة إلى تغطية نفقات هذه الحرب ، اللقمة التي يحاول رعاياك اكتسابها بعرق الوجوه .

ولكن، في الوقت الذي ينقص فيه شعبك الخبز، ينقصك أنت نفسك المال، إلا أنك ترفض أن ترى النهاية التي وصلت اليها . ولأنك كنت دائماً سعيداً لا يمكنك أن تتصور أنه يمكن ألا تكون كذلك. إنك تخشى أن تفتح عينيك، وتخشى أن يساعدك أحد على فتحها ... » .

وكان فينيلون آنذاك معلماً ، يتقاضى راتبه من الدولة ، وقد كان عمله محصوراً في تهذيب الابن الثاني للويس الرابع عشر . ويقول المؤرخون ان رسالة كهذه لا يمكن ، ولا ريب ، ان تكون قد سُلّمت مباشرة للملك ، وواضح انه لو حصل ذلك لما كان قد قرأها . ولكنها قد انتشرت بين أفراد الحاشية فكان لها تأثير كبير . ولا بد أن يكون فينيلون قد قدّر المخاطر التي يتعرض لها بلجوئه الى هذه اللهجة القاسية في الكلام ؛ ولهذا لم يدهشه قط إقصاؤه عن البلاط .

لقد قرأت هذه النصوص عندما كنت طالباً؛ ولما أصبحت معلماً سنحت لي

الفرصة لأحمل الطلاب على قراءتها والتعليق عليها، وقد بذلت جهدي لأظهر لهم انه في بعض الأحيان لا يمكن للمرء أن يتابع عمله كمعلم، أو ككاتب، دون إزالة أو تسوية ما يكون قد حصل من سوء تفاهم، وأن الصمت إزاء بعض المظالم التي يُطلب اليك أن تكون شريكاً فيها بامتثالك، لا يعدّ نذالة فحسب، بل هو انتحار وموت. إن التاريخ الحديث مليء، وياللأسف، بأمثال على ذلك. ونلاحظ أن بين الذين لبسوا القناع ولاذوا بالصمت أمام البيان المعروف ببيان الـ «١٢١» كاتباً، أو بالنسبة للدعم الذي أتاه من وراء الحدود، أناساً قد احترفوا الطاعة العمياء للطغاة، والعبودية الصامتة لأسياد الساعة، كما أننا نرى بين الذين أعلنوا أنه لا يليق بالكتاب أن يتعاطوا بما يجري في «بلد آخر» أناساً كانوا الى سنوات قليلة خلت يرون أنه من المستحسن التدخل في شؤون الغير عن كثب، وقد أعربوا عن رأيهم هذا في مناسبات لا ننساها.

هنالك أوقات يصبح فيها من يتمتع بذلك الامتياز العظيم الذي يمكّنه من العمل بهدوء في غرفة أو مختبر لأجل تقدم المعارف البشرية، وتحسين وسائل السكن والعيش، خائناً لكل ما يعمل، ولنفسه، ولكل من يتبعه ويفهمه حقاً، سواء أكان عالماً، أو موسيقياً، أو مهندساً، هذا إذا لم يستخدم القليلّ من السلطة الأدبية أو الروحية التي يتمتع بها.

«يجب قول كل شيء»، فإذا كان هنالك تقليد فرنسي فهو هذا، ولذلك لم أحتج إلى اختيار مَن يضمن صحة رأيي بين هذه السلسلة العجيبة من المحتجين التي نملكها، أمثال فولتير، وهوغو، أو زولا، واكتفيت بهذين الحبرين، هذين الركنين للهيكل وللعرش، هذين الوجهين الكبيرين، في أبهى أيام فرسلي، لأن هؤلاء أنفسهم قد دفعوا بنا الى القيام بحركتنا هذه، وهؤلاء أنفسهم هو الذين تنكّر لهم أعداؤنا.

وقد يحدث — بالتأكيد — أن تكون بعض بيانات المثقفين عادمة الفائدة، أو معدة إعداداً سيئاً، أو أنها تكون خارجة عن الموضوع، أو تنبه إلى شر

وهمي ، فلا تنجح في أن يكون لها أي تأثير ، بـل على العكس تصبح مدعاة للهزء والسخرية ، أما في الحالة التي نحن بصددها ، فإن أفضل برهان على أن التهديد كان حقيقياً ، وأن النقطة الحساسة قد أصيبت في الصميم ، وأن حرية الكلام باتت في خطر ، هو منع هذا البيان لدى ظهوره ، وحظر إعادة طبعه ، وهو أيضاً العقوبات التي فرضت بسببه .

ولهذا السبب تجدر قراءتـه بنصه الأساسي ، وتخليصه من كل ما شابه من تشويه ، بسبب تعذر طبعه بحرفيته .

وإني لأقر ، أنـــه من الأفضل في أغلب الحالات ، متابعة العمل الجاري بصلابة وقوة ، وترك مشاكل الساعة السياسية لأخصائيين مختارين . ولكن ، من الذي يجرؤ على القول ، وقد رأى ما حدث وما يزال يحدث ، أن الوقت في هذه المرة لم يحن للتدخل ؟ آه ! ماذا يمكن للكتاب والموقعين (وكلاهما واحد) أن ينسبوا إلى أنفسهم إلا أنهم قد تأخروا كثيراً ؟

الناقد وجمهوره

نكتب دائماً في « سبيل » أن نُقرأ . وما قصدي من الكلمة التي ادوّنها إلا أن يقع عليها النظر ، ولو كان نظري . ففي فعل الكتابة نفسه يكمن جمهور مفروض .

١ ـ المرسَل اليه

إن الحالة الغريبة ، النادرة جداً ، هي حالة الكاتب الذي يعمل حقاً لنفسه ، ليتمكن فيما بعد من تحديد مكانه ، وليس في نيّته أبداً إعطاء ما يكتبه لغيره ليقرأه ، كما هي حالة كافكا في مذكراته .

وفي أغلب الأحيان تكون الكتابات الحميمة موجهة الى كتّابها في الدرجة الأولى ؛ وهي مكتوبة على أمل إمكان نشرها ، عاجلاً أم آجلاً ، وقد يحدث أن هذا الجمهور الثاني يجعل النصوص خاضعة لشروط معينــة أكثر من الجمهور الأول ، وهذه هي حالة اندريه جيد .

وكثيراً ما تكون الكتابة موجهة الى شخص واحد ، وهــذا ما نفعله في رسائلنا . وهكذا فإن رسائل فنسان فان غوغ لأخيه تيبو لم تكن موجهة إلا له وحده .

وعلى العكس ، فإن رسائل مدام دو سيفينيه لم تكن موجهة لابنتها إلا في الدرجة الأولى . ومن المعلوم أن الابنة لم تكن تحتفظ بهذه الرسائل لنفسها ،

بل كانت تنشرها ضمن حلقة من الأصدقاء لم يكونوا جميعهم معروفين بالنسبة إلى الأم ، بيد أن هذه الرسائل كان تبقى في « بيئة » محدودة جداً .

وينبغي اللجوء مباشرة الى جميع أنواع التدرّج . ولنأخذ الرسالة كمثل على ذلك : فأنا أطلب احياناً من المرسل اليه أن يحرقهـــا ، على اعتبار اني قد كتبتها بلغة لا يفهمها سواه ، وهي تشكل سوء تفاهم خطير بالنسبة لأي قارىء آخر . وأحياناً أوجه كلامي اليه شخصياً ، ولو كنت اريد توجيه الكلام الى غيره لكنت ، بدون شك ، دونت كلامي على غير هذا الوجـــه . ولكنه إذا اطلع غيره على هذه الرسالة فليس في ذلك أي حرج ، لأني اعرف ان هذا الشخص الذي وجهت اليه رسالتي يمكنه أن يكون مرجعاً أكيداً يساعد هذا القارىء أو ذاك على اجراء التبديلات اللازمة في نص الرسالة .

وإذا كتبت الى أحد أفراد أسرة ما ، أو الى جماعة معينة ، فإن القسم الأكبر مما أقوله للواحد هو بالذات ما يمكن أن أقوله للآخر ، إذ أن بعض النقاط من الرسالة فقط تكون موجهة الى شخص معيّن ، أما الباقي فهو ، في الواقع ، موجّه الى الجميع .

ونجد تطبيقاً كاملاً لهذا الوضع في « الرسالة المفتوحة » ، لأنها موجهة الى جمهور غفير ، وليس الشخص المعين المرسلة اليه ، في النهاية ، سوى رقم ، ومرجع في علم المعاني شبيه بمجموعة من علامات الرفع في نص موسيقي . إن اسم هذا الشخص المعين لم يذكر إلا ليشير الى ما يدلّ عليه هذا التلميح ، وكيف تجب قراءة العبارات .

إن مَثل مدام دو سفينيه يوضح لنا أن شكلاً معيناً في الكتابة يمكنه أن يكون مفهوماً أولاً من المرسل اليه فعلاً أي مدام دو غرينيان التي عليها أن تطلع غيرها عليه ، ويمكن أيضاً أن يكون غامضاً في البيئة التي تكون مدام دو غرينيان قد نشرته فيها . وقد لا يكون مناسباً أن تترك أمثال هذه الرسائل تحت أنظار بعض الأشخاص . ولكن ، إذا كان هذا الجمهور الثاني ينتسب إلى

بيئة اجتماعية محددة ، فلا بد من وجود مجال واسع لنشر هذه الرسائل ، لأن أفراد هذه البيئة يتجددون باستمرار مما يمكننا من اطلاع الجدد منهم عليها ، وهذا ما كانوا يسمونه قديماً الذرية .

٢ ــ الذرية

عندما كانت مدام دو سفينيه توجه رسائلها أولاً الى ابنتها ، وثانياً إلى البيئة التي تنتمي اليها ، فإنها لم تكن تفكر أبداً في أن مرور السنين سيتمكن من تغيير أي شيء في القوانين التي تفرق بين هذه النخبة وسائر البشر ؛ إنها ذرية « خطية » .

أما كتّاب القرن التالي ، فقد أخذوا يفكرون في أنه يجدر بهم أن يكتبوا لبيئة يحملها تطور المجتمع وإلغاء بعض الامتيازات بنوع خاص ، تتسع أكثر فأكثر ، لتشمل يوماً ما « جميع الناس » ؛ إنها ذرية « في توسع » .

وينطبق ذلك على كل كاتب يقتصر مثل مالارميه على الكتابة لجمهور أصيل محصور جداً : « إني أكتب كتباً صعبة لا يستطيع قراءتها في الأوضاع الحالية إلا بعض الأشخاص، ولكني آمل أن تتغير هذه الأوضاع ، شيئاً فشيئاً ، بحيث تصبح كتبي مقروءة من الجميع . وفي هذه الحالة ، ولو كانت كتبي قد طواها النسيان بسبب كتب أروع منها ، فإنها مع ذلك ستبقى مراجع أساسية في المستقبل ، وتكون قد عملت على إرساخ هذه الواقعية الجديدة » .

وأما الكتّاب الذين يدّعون الكتابة « للشعب» فيحجزونه في فروقاته الطبقية ، وفي ما هو مفتقر إليه من لهو وثقافة ، فإنهم في الواقع يعملون ضده.

٣ ــ العمل الأدبي في البحث عن قرائه

إن مؤلف الكتب المدرسية إذا ما كتب للصف الثاني مثلاً ، أو لطلاب مدرسة البوليتكنيك، فإنه يفعل ذلك وفقاً لمناهج معينة، ولكن عندما تتبدل

هذه المناهج ، فإنه يجبر على إجراء بعض التعديلات لتنطبق كتبه على المنـاهج الجديدة .

وهذا ما يحدث في كل أدب « تجاري » .

إن بعض واضعي الكتب يعدّون بضاعة بحسب بعض الوصفات المجرّبـة ، ويوجهونها الى بيئة لا ينتمون اليها أبداً ، أو لا يرغبون في الانتماء اليها ، أو انهم على العكس يحتقرونها . وهؤلاء هم المدافعون الكبار عن مبدأ التحديد ، لأنهم لا يرغبون كثيراً في أن يضعوا كتبهم تحت أنظار الذين يعتبرونهم . إلا انهم في سبيل الاحتفاظ بمكانتهم يحاولون في الغالب تأليف بعض الكتب « الرصينـة » الى جانب ما ألفوه من كتب « تجارية » موجهة خصيصاً للذين يعـاشرونهم أو يحلمون بمعاشرتهم ، ولكن هذه المحاولة تنقلب عادة الى مهزلة ، وتشدهم أكثر فأكثر الى من كانوا يحتقرونهم ، أي الى الفئـــة من جمهورهم التي كانت مدعاة لازدرائهم ، والتي كانوا يستغلونها ، لا لجمهورهم الخاص الذي يعجزون عن فهمه بصورة ديناميكية ، ولو انهم فهموا هذا الجمهور لكان عليهم أن يتلفوا مؤلفاتهم الخاصة ، وأن يسحقوا شخصيتهم الدنيئة سحقاً تاماً ، ولذلك تراهم يلجأون الى الذين يعتقدون انهم «أسياد» لهم بواسطة مجموعة من الوصفات والاتفاقات مجهزة من قبل ، وهم بالتالي في محاولتهم إظهـار شخصيتهم كما يريدونها « في الواقع » يظهرون أنهم ليسوا كذلك . ويبدو أخيراً ، خلافاً لمـا كانوا يتوهمون ، أنهم ليسوا هم الذين اختاروا هذه الفئة المحتقرة ، بل هي التي اختـارتهم ، فأصبحوا منذ الآن ينتمون اليها .

وبمقدار ما يكون هذا « العنوان » ، وهذا الهدف ، وهذا التوجيـــه غير مشتمل على شيء من الكذب أو الغش ، حيث يبذل الكاتب جهده ليكون كلامه « واقعياً » ، بهذا المقدار ، يجب القبول بهـذا الايضاح وهو أنه لا يمكن معرفة المرسل اليه مسبقاً معرفة تامة ، بل ان النص نفسه هو الذي يظهره لنا . ونستطيع القول : إن مؤلف كتاب مدرسي للصف الثاني مثلاً لا يستطيع ان

يعتبر كتابه هذا عملاً أدبياً بالمعنى الصحيح إلا بمقدار مـــا يكون موجهاً لغير طلاب الصف الثاني وحدهم ، وبمقدار شعوره انه كتب « شيئاً » يمكن أن يثير اهتمام غير هؤلاء الطلاب .

إن « كافكا » يعلم جيداً انه في « مذكراته » يوجه الكلام الى « نفسه » ، ولكن ، من منـــا لا يعرف الى أي حد كان هو نفسه مجهولاً في الوقت الذي كُتبت فيه هذه المذكرات ؟ لقد كتب ليدرك ما يمكن أن تعنيه له هـــذه الكتابة ؛ ولو كان يدرك ذلك ، خاصة وهو يكتب لنفسه فقط ، فأية حاجـة كانت له في الكتابة ؟

إنه يسأل هذا الأخ البعيد : « من أنا ؟ » ، وهـذا يعني : « من أنت ؟ » ، وهذا الأخ البعيد عنه كل البعد ، ولا يمكنه أن يقول عنه ، على وجه التقريب ، إلا أنه في الحقيقة ضائع مثله ، وان هذا الأثر الذي تركه على القرطاس سيساعده على التعرف الى ذاته ، وعلى التعرف « فيه » الى نفسه .

إذا ألقيت محاضرة أمام مجموعة من المستمعين ، أو من الطلاب ، فإنني أتوجه إليهم في الدرجة الأولى ، ويكون كلامي مختلفاً عما يمكن أن أقوله أمام مجموعة أخرى. ومع ذلك، ماذا كنت أعرف عنهم قبل أن أبدأ الحديث؟ فأنا لا أملك إلا بعض المعلومات العامة قدمها لي من دعـاني الى الكلام ، والمكان ، ومنظر هذه الوجوه ، وهذه الثياب ، وهي معلومات أدركتهـا كجمهور ، ولكنني في أثناء حديثي ، أحاول نوعاً ما « جس نبض » هذا الجمهور . فيبين لي مثلاً إذا كان لهذه الكلمة وقعها وتأثيرها، وإذا كان الجمهور يفهمها، فأنا، بحسب الحالات، أعطي بعض التفسيرات الضرورية ، وأشدد على هذه النقطـة أو تلك . الى أن أدرك ان كلامي قد علق في الأذهان ، فأشعر ، كما أشعر في المخابرات الهاتفية ، أو الاتصالات الاذاعية ، بحصولي على الجواب .

وكثيراً ما أرى ، في هذا الجمهور ، الجالس أمـــامي ، حركات ترتسم ، وانقسامات تحدث ، فأحس أن بين المستمعين أناساً لا يمكنني التأثير عليهم أقله

في هذه المرة ، ولهذا فأنا أختار ، بالطبع ، (وهل يمكننا الكلام عن الإختيار؟) أن أوجه كلامي أولاً للآخرين إذ بواسطتهم فقط يمكن لكلامي أن يحدث تأثيراً في الأولين .

إن هذه الفئة من المستمعين لم يكن بإمكاني تحديدها مسبقاً ، وهم أنفسهم لم يكونوا يعرفون ما يميزهم عن الباقين ؛ وكلماتي نفسها هي التي أظهرت هذا الانقسام .

٤ ــ تحديدات لا بد منها

نصّ ملقى بين الناس ، يبحث عن جمهوره . هذه حالة مبهمة غير محددة ، إنما تجدر الملاحظة ان هذه الحالة لا يمكن أن تحدث إلا ضمن بيئة تاريخية منفتحة على المستقبل ، مع نقطة انطلاق معينة : تاريخ الظهور أو التأليف . إن قسماً من جمهور بلزاك هو بالنسبة لي جمهور ميت لا يمكنني الاتصال به أبداً. ويكفيني أن أعتبر أن حوادث مهمة ، في أي حقل كان ، قد حدثت منذ عصره ، لأتيقن أن هدفي لا يمكن أن يكون مماثلا لهدفه . وسواء أدركت ذلك أم جهلته ، فإن شيئاً ما في نفسي يعلم أن لجمهوري تاريخاً أغنى من تاريخ جمهور الكتاب الذين سبقوني .

وأنا ، فضلاً عن ذلك ، أكتب بلغة معينة ، فلا يمكنني أن أؤثر على رجال اليوم ، أو الغد ، الذين لا يعرفون لغتي إلا بواسطة المترجمين . فالذي يكتب باللغة الفرنسية يأمل ، بلا ريب ، أن تترجم كتبه . وقد يحدث لكتابٍ معين أن يكون جمهوره الذي يتأثر به يتكلم لغة غير اللغة التي كتب فيها ، فلا يمكنه أن يصل إليه إلا مروراً باللغة التي يعرفها هذا الجمهور ، أي بواسطة أفراد منه . .

وفي هذه اللغة تتناسب مستويات مختلفة باتفاقات مختلفة ، أي بطبقات . ونأمل أن نرى هذه الاختلافات تتقلّص ذات يوم ، ولكنها في وقتنا الحاضر

كبيرة جداً، فأنا أكتب أولاً للذين يفهمون الكلمات التي استعملها، إن لم يكن في مجملها فعلى الأقل بنسبة كافية (عندما تكثر الترادفات لا بد من أن يفوتني معنى بعض الكلمات، أقلّه في القراءة الأولى).

وهنالك تحديد آخر يتعلق بالأصل: انه مكان النشر، وهو شرط أساسي نميل إلى انجاسه حقه في فرنسا بسبب سيطرة باريس من هذه الناحية.

وأخيراً إيثار السن. إني أطرح جانباً مسألة الكتب المخصصة «للشباب». أما في ما يتعلق بجمهور البالغين، فاني أعلم جيداً ان الانفعالات تختلف بحسب الأجيال، ولما كان الخبر لا يمكن تحديده إلا بمقابلته بالخبر الذي سبقه، أي بالتفريق بين ما مضى وما زال باقياً منه، لذلك يمكن دائماً ان نجد تحديداً له، فأنا عندما أعلن انني لا أبالي بأن من هم دون الثلاثين لا يقرؤونني، اكون بالضبط قد اتخذت موقفاً مضاداً لهم.

ومن السهولة بمكان أن نظهر كيف يكون جمهور ما محدداً على غير علم من الكاتب نفسه، وذلك بطبيعة المراجع التي يستعملها. فاذا ألمحت كثيراً في كتاباتي الى موسيقيين أو رسامين لا يقدرهم حق قدرهم بعض الذين بلغوا الستين عمرهم، ولن يمكنهم أن يقدروهم (وقد فات الوقت ليهتموا بذلك) فمن المفهوم أني لا اكتب لهم، بل أوجه كلامي أولاً للذين يفهمون هذه التلميحات، أو قد يجدون لها معنى. وعكس ذلك ليس صحيحاً، لأني إذا اخترت أمثالي من تآليف كتّاب لا يعرفهم اليوم تقريباً إلا الذين بلغوا الستين من عمرهم، فقد يمكنني أن أفكر ان من هم دون الثلاثين سيتعرفون اليها شيئاً فشيئاً، لأنهم يتقدمون في العمر، ولا بد لأولادهم ان يتعرفوا إليها يوماً.

إن اللجوء إلى هذا أو ذاك كمرجع ليس إلا رهاناً مع الذرية، وكلما كان الرهان جريئاً كلما توضح الاختيار بين الجمهور «الحالي» لمصلحة الشباب. وهكذا يبقى الهدف غير محدد في اتساع معين، ولكنه موجّه بثبات في اتساع آخر، بل هو «ملتزم» به التزاماً.

وإلى هذا الاتجاه الأساسي العمودي يمكن أن تنتمي اتجاهات أفقية مترابطة بمقدار ما يكون الاختيار موجهاً نحو الذين هم في ناحية معينة ، وقد تكون هذه الاتجاهات سياسية مثـــلا ؛ فنعتبر عندئذٍ أن بين من بلغوا بعض العمر ، بين العشرين والثلاثين ، أو بين العشرين والأربعين ، تتشكل مجموعة تصبح شيئاً فشيئاً صورة عن المجموع ، فتصبح مراجعها مراجع للجميـع لأنها قد سبقتهم .

على أن الأعمال الأدبية التي تفوق غيرها ابتكاراً ، والتي ستظهر أهميتها فيما بعد ، إنما هي الأعمال التي تستخدمها الأجيال الصاعدة كمحكٍ للتمييز بين ماهو ديناميكي وما هو غير ذلك ، فضلاً عن أنها تكشف عن تفرّع جديد .

وفي بعض الأحيان يكون سير الأشياء واضحاً بشكل لا نستطيـع أن نأمل معه حدوث تفرّع كهذا إلا اذا ابتعدنا بملء ارادتنا ، وبوضوح ، عن هـــذا الاتجاه البالي .

٥ ــ موقف الناقد

يتحتّم على مدرّس الأدب أن يقيم اتصالاً بين النص والتلامذة ، وأن يجعلهم يفهمونه ، وما يقوله لهم لا يمكن أن يكون مفيداً لغيرهم إلا بواسطتهم .

إن النقد الذي نقرأه في الصحف يقدم لنا مثلا واضحاً جداً عن التحديـد المسبق ، ذلك ان الصحفي يعرف بطريقة دقيقــة نسبياً ما يميز قراءه عن قراء الصحف المنافسة .

ومن المؤكد أن رئيس التحرير يبذل جهده كي لا يتمادى في النقد اللاذع ، مع العلم انه ليس بحاجة إلى ذلك . ولما كان دوره ينحصر في توجيه هذه الفئة من القراء في هذه الغمرة من الكتب المعروضة للبيـع ، ولما كانت شروط الانتساب إلى هذه الفئة هي أحياناً بسيطة ومحدّدة بالنسبة إلى مسلكه وتقديره السليم ، فإنه يستطيـع القول بدون أن يخشى معارضة أحد : هذا لك ، وهذا ليس لك .

إن هذا النوع من النقد هو في النهاية مرتبط بالأدب « التجاري » ارتباطاً

وثيقاً . وهو يجري مراقبة شديدة شبيهة بالمراقبـة على منتجات الحليب أو الأدوية . إن قراءة الصحف تشبه التحليل الكيمائي : كثير من هذا ، وذلك غير كاف ، وتلك تجاوزت الحد ؛ . أما الحكم الذي نجده غالباً ملخصاً في الكلمات التالية : « هذا نتاج أجهل كل شيء عنه » فإنـه يعتبر في نظر ناقد متحرر حكماً يتضمن كل ثناء ومدح .

ذلك أن النقد الحقيقي هو منفتح أيضاً ، وليس هو كالجرك الذي يرفض إدخال بضائع مشبوهة بعد فحص سريـع ، بل هو كالمحطة التي تمكن المسافر من الوصول إلى نهاية رحلته . وهذا لا يعني عدم وجود بعض المراقبين ورجال الجرك الممتازين ، ولكن سموماً كثيرة تجري ويجب الكشف عنها وإعلانهـا ؛ الا اننا بحاجة أولا إلى غذاء ، إلى مواد معدنية أوليـة ، وبالتالي الى منقبين قديرين .

وكما أن الكاتب الحقيقي هو الذي لا يستطيـع تحمّل كلام قليل أو سيء عن هذا المظهر أو ذاك من الواقع ، والذي يجد من واجبه إلفات الإنتبـاه إلى هذا المظهر بشكل نهائي ، وهو يأمل ذلك ، لا اعتقاداً منه انه القول الفصل ، بل على العكس ، فإن ما يريده هو ان يبقى الفكر في حالة تيقظ دائمة ، كذلك الناقد الحقيقي هو الذي لا يستطيع تحمل كلام قليل أو سيء عن هذا الكتاب ، أو هذه اللوحة ، أو هذه القطعة الموسيقية ، والذي يحس أن من واجبه التنبيه إلى ذلك لأن الالتزام في هذا الحقل هو كغيره في سائر الحقول .

إنه ليستشيط غيظـاً ويقول : « كيف تستطيع ألاّ ترى ، وألاّ تحب ، وألاّ تشعر بالفرق ، وألا تفهم إلى أي حد يمكن لهذا أن يساعدك ؟ » .

أما الشاعر فهو يحس أنه لا يعيش حقيقة طالما أن شيئاً معيناً لم يُقل بعد ، وهكذا يشعر الناقد طالما كان هذا القول لم يبلغ مسامع غيره . إن الشاعر يهدف إلى اسماع ذرية تنمو وتتوسع ، وهذا التوسع ، بالضبط ، هو ما يستطيع الناقد أن يزيد في سرعة حدوثه .

إذن ، فالجمهور الذي يقصده ليس سوى الجمهور الذي يجلبه للكاتب الذي أثار انتباهه . ولن يفهم أحد ذلك الكاتب إلا بمقدار ما يدفع الناقد الناس إلى قراءته . عندئذ يلوذ الناقد بالصمت في ختام نقده أمام النص الذي حاول أن يقربه إلى أذهان القراء .

وإذا نجح الناقد في نقده ، فإن عمله لن يضيره هذا الصمت ، ولن يتلاشى في غياهب النسيان ، وذلك أن كل ما من شأنه أن يؤدي الى تفهم العمل الأدبي الخالد ، ويحتفظ بقوة دائمة على إقامة العلاقات هو بحد ذاته عمل أدبي ينضم الى العمل الأدبي الأصيل كمتمم إلزامي له ، لأنه يصبح مرجعاً أساسياً لحالة جديدة من الأشياء كالعمل الأدبي نفسه ، ولأن أجمل النصوص تبقى إلى الأبد غير متممة ، لا يقدرها القراء حق قدرها .

حديث لمجلة «تيل كيل»

Tel Quel

١ – لقد اعتُبرتَ أولاً كروائي . ولكن كتبك «Le Génie du lieu» ، «Répertoire » ، « Histoire extraordinaire » ، ودراساتك العديدة في الأدب ومختلف الفنون ، وأخيراً كتاباك « Mobile » ، و « Votre Faust » ، وجميع نواحي هذا النشاط المتعدد الوجوه تمنع من تحديدك ببساطة . فهل لديك ما تضيفه إلى الرأي الذي أبديته في روايومون سنة ١٩٥٩ ؟

– أن يتعذر تحديدي ببساطة ، فذلك من حسن حظي ! ، إلا أن ذلك ليس مربكاً سوى للناقد المستعجل الذي يحب العناوين كثيراً ، والذي يكره جداً أن يكون مرغماً على إعادة القراءة ، وعلى العمل ، وعلى التفكير ، عندما يتناول في نقده عملاً أدبياً جديداً لكاتب يعتقد أن زمانه قد انقضى .

وكل ما سأقوله الآن يمكن أن يضاف إلى الرأي الذي أبديته في روايومون سنة ١٩٥٩ ؛ وهو رأي متمّم أصرح به لمجلة « تيل كيل » سنة ١٩٦٢ . إن ما يبدو لي الآن ، لأول وهلة ، هو أن كلمـــة « رواية » كانت سنة ١٩٥٩ كافية لتحديد عملي ، باعتبار أن سائر نشاطاتي وقصائدي القديمة ، وكذلك دراساتي هي دون كتبي الأربعة التالية : « Passage de Milan » و« l'Emploi du temps » و « la Modification » و « Degrès » . أما اليوم فأنا مجبر على اعتبار الرواية كحالة خاصة بسيطة ؛ وينبغي لي أن أكون أكثر دقة في تحديد هذه الكلمة ..

لقد لاحظت انه لا يمكن التكلم عن الرواية إلا إذا كانت العناصر الخيالية في

عمل أدبي متحدة في « قصة » واحدة ، وعالم واحد ، مواز للعـــالم الواقعي ، يتممه ويوضحه، بحيث ندخله في بدء القراءة ولا نخرج منه إلا في آخرها، شرط أن نعود اليه في كتاب آخر كما هي الحال عند بلزاك وزولا وفولكنر. إن الرواية هي خيال ذو وحدة . وواضح ان الوحدة ممكنة في العمل الأدبي بدون أن يكون الخيال واحداً

وبالإضافة الى ذلك ، ينبغي أن تبقى الرواية على مستوى القصة العادية، أي أن تعالج موضوعاً يمكن لشخص ما أن يرويه لشخص آخر؛ بيد أنه من الممكن معالجة بعض الأعمال الأدبية بالطريقة التي تعالج بهـا الرواية القصص العادية : المعاجم ، والموسوعات ، والكاتالوجات ، والمختصرات ، وكتب الدليل ، وكلها تتألف من عناصر مشتركة لقصص عديدة ممكن حدوثها ، وهي ككلحمــة نسيج القصة الذي يغلفنا ، والذي من خلاله نرى الواقع .

أما المحتوى ، أي ما يصل بين مختلف أجزاء الخرافة ، فيمكن أن يكون هو كذلك على شيء ضئيل من الخيال ، وعلى شيء ضئيل من السرد ، وعلى شيء من التجريد بالنسبة للقصة اليومية ، ويمكن أن يكون تقديماً واضحـاً لحوادث يستطيع أي كان أن يتحقق من صحتها ،٠غير أن الجزء الروائي منـــه يظهر باستمرار من خلال التقــارب ، ومن خلال بعض اللحظات الخياليــة المنثورة هنا وهناك .

لقد كنت أستطيع القول، فيما مضى ، انني منذ اليوم الذي بدأت فيه كتابة روايتي الأولى انقطعت عن كتابة القصائـــد القصيرة ، لأنني أردت أن أحتفظ للرواية بجميع طاقاتي الشعرية . أما اليوم فعلي أن أقرّ أن النصوص التي كتبتها في هذه الآونة الأخيرة ، أو تلك التي أعدّها لترافق أعمالاً فنية هي حقاً قصائد بالمعنى المعروف لهذه الكلمــة : «Rencontre» مع (زانارتو) ، و «Cycle» مع (كالدر) ، و «Litanie d'eau» مع (مازوروفسكي)، وقريباً «Pousses» مع (هيرولد) .

٢ – هل تجد فرقاً جذرياً بين الكتب التي وضعتها وأعمالك النقدية أو النظرية ؟ يبدو أن دراساتك غالباً ما ترسم، على طريقتها ، مخططات روائية .

– إن شعوري بهذا الفرق ينعدم شيئاً فشيئاً .

قبل وضع كتابي « Passage de Milan » كنت أشعر بوجود فرق حقيقي بين قصائدي ودراساتي . فكانت الرواية هي الوسيلة لرتق هـذا الخرق ، غير أني مـا زلت أشعر أن الرواية لم تجد الحل الكامل لهـذه المشكلة . والواقع أنه كان عليها أن تلغي الدراسات والقصائد معاً، وأن تحل محلها . وقد نجحت في ذلك لبضع سنوات في ما يتعلق بالقصائد ، أمـا بخصوص الدراسات فقد فشلت تماماً . وكنت أتملص من ذلك بقولي ان ما يحدث في الدراسات هو شيء استثنائي لا أستطيع دمجه في عملي الأدبي الروائي الذي أقوم به. ومن الثابت أن مـا قلته في دراساتي لم آتِ على ذكره في رواياتي . ولم أكتفِ بالعودة إلى قصائدي القديمة لأنشر قسماً منها فحسب، بل إني عكفت بفضل بعض الرسامين على نظم قصائد جديدة بحيث أصبحت الآن أمـام ثلاث نواحٍ من النشاط على الأقل هي : الرواية ، والدراسة ، والقصيدة . ويستحيل عليّ أن أقدم الواحدة منها على الأخرى ، وعليّ أن أجعلها تعيش في وفاق تام . ولم يعد هنـالك أي خرق بينها ، لأن التعميم الذي اعتمدته لتحديد الرواية قد أتاح لي اكتشاف عالم من البناءات تصل بين الأجزاء أو تجمعها معاً. فأنا اليوم أتجول بحرية ضمن مثلث زواياه الرواية بالمعنى المعروف ، والقصيـدة بالمعنى المعروف ، والدراسة كما يعالجونها عادة .

وإذا شرعت بقص سيرة حيـاة رجل حقيقي ، كبودلير مثلاً ، فإني أجد ذاتي أمام المشاكل نفسها التي تعترضني عندما أسرد قصة رجل خيالي ، والفارق البسيط بين هاتين الحالتين هو أنني عندما أحتاج إلى حادثة تتعلق بالرجل الخيالي فأنا أخترعها اختراعاً . أما فيما يتعلق ببودلير فعليّ دائمـاً أن أتثبت من صحة الحوادث ، وإن لم أجد الإثبات المطلوب فينبغي لي أن أعدل عن ذكرها . ولا

بد من الاعتراف أننا إذا رغبنا في كتابة حياة شاعر كبير ، فإننا نجد صعوبة قصوى في اختراع الاستشهادات من كتبه . وما أشد مـــا يكون نبوغ الكاتب الذي يتوصل الى اختراع الاستشهـادات التي جمعتها في كتـــابي « Histoire extraordinaire ! » .

ففي هذا الكتاب عن بودلير شعرت بأن هنالك وسيلة لربط بعض مظاهر حياة الكاتب بأعماله الأدبية ، وتقديمها بصورة غير معهودة ، ممـا يوصل إلى تناسق أفضل ، يزيدها قوة وجمالاً . أوليست هذه هي غاية كل نقد رصين؟ ولما كنت قد رسمت لنفسي خطة في البحث غير الخطة المتّبعة في الجامعات ، ووضعت ذاتي خارجاً عن كل نقاش يعبّر عنه بالشروحات والمراجع ، وبمدح السابقين أو ذمهم الخ ، وجب أن يأتي كتابي قائماً بذاته شبيهاً بالرواية .

لم أكتب قصصاً قصيرة (لكني نشرت مرة قصة خيالية أو قصة حلم : الحادثة) ، وإذا فكرت « بمجموعات » قصصية ، فأعتقد أنني لن أكتب أبداً قصصاً قصيرة منفردة . إن قصصي القصيرة حتى الآن هي ما تمكنت من روايته عن مغامرة سرفنتس وبلزاك وموندريان من خلال مؤلفاتهم الأدبية .

٣ — عندما تكتب عن الرسم ، هل مصير هذا الفن هو الذي يهمك أولاً ؟ أم إنك تبحث عن مصلحتك ككاتب في هذا الحقل الذي يبدو غريباً لـك ؟ وهل تظن أن بين الرسم والكتابة في أيامنا الحاضرة صلات وروابط ؟

— لوحة ما تثير اهتمامي ، فأعود اليها وبغيتي أن أنتزع منها سر قوتهـــا . ماذا كان يعرف هذا الرجل أو هؤلاء الرجال من أشياء أجهلها أنا ؟ ولهذا السبب انتسب إلى مدرسته ، أو إلى مدرستهم ، حتى أجد بغيتي . والعجيب في الأمر أن كل اكتشاف للسر وكل سبر لغوره يحمل معه دائماً مفاتن أخرى ؛ إن لفي الأعمـــال الأدبية الكبرى موارد لا تنضب . والواقع أني لا أتوصل إلى توضيح الأمور حقيقة لذاتي إلا إذا شرحتها لغيري .

إذن ، فأنا أفتش عن مصلحتي الخاصة وعن مصلحتكم . ولـما كنت أؤلف

كتباً ، وكان هذا النشاط محوراً لوجودي ، فكيف يمكن أن يكون لي منفعة حقيقية إن لم تكن منفعتي ككاتب؟ إن الرسامين يعلمونني كيف أرى ، وكيف أقرأ ، وكيف أؤلف ، وبالتالي كيف أكتب ، وكيف أضع إشارات على صفحة . وفي الشرق الأقصى كان الخط يعتبر دائماً كأنه الصلة الإلزامية بين الرسم والشعر . أما اليوم فنحن نعتمد على تنسيق الكتاب وتزويقه .

كيف يمكن لحقل الرسم أن يبدو غريباً عن الكاتب ؟ إن الناقد الفني نفسه الذي يجسد اليوم الشاعر أو الروائي الذي يعتدي على حقله ، ليس هو إلا كاتب متخصص . إن أكبر نقاد الفن أو مؤرخيه هم أيضا كتاب من الدرجة الأولى كبودلير أو روبرتو لونغي . إن دستويوفسكي يخبرنا عن هولبين أو كلود لورين أكثر من أي أخصائي ، دون أن ينقص ذلك شيئاً من قيمة هؤلاء .

إن الرسم يختص بنا جميعاً ، وليس هو وقفاً على أصحاب المجموعات أو التجار وحدهم ، وليس هؤلاء سوى « الموضة » الحالية لتمويل النشاط الفني ، وهي «موضة» خداعة وكاشفة بالنسبة لمجتمعنا . أما الكاتب فينبغي ألاّ يكون أي شيء غريباً عنه ، وخصوصاً الرسم .

إن الرسم ليتدبر أمره بدوني ، أما أنا فلا يمكنني أن أتدبر نفسي بدونه . وإذا كان بعض الرسامين يجدون في ما أكتبه حلاً لبعض صعوباتهم ، وإذا كانوا يشعرون أني أساعدهم على التقدم ، فأنا أرى في ذلك علامة مشجعة أشكرهم عليها .

وواضح ان الرسم والأدب هما اليوم مرتبطان ، كما كانا دائماً ، لأنهما مظهران مهمان لمجتمع واحد . إلا أنه يمكن ان تكون الروابط بينهما خفيّة ، او ان بعض المناسبات تجعل مسألة تفهم العلاقات بينهما امراً صعباً . وتبرز عندئذ اكتشافات جديدة في هذين الحقلين لا تلبث ان تساعد على ظهورهما . وهذه الاكتشافات ، كما نعلم ، تستطيع ان تقلب رأساً على عقب الاقتصاد العام لهذه النشاطات وتمويلها ، كما يمكن لها أن تلاقي مقاومة عنيفة .

والمرة الأخيرة التي ظهرت فيها العلاقات بين الرسم والأدب واضحة كانت في أثناء الطور السوريالي الكبير . وتجدر بنا الملاحظة أن العلاقـة بين الأدب والموسيقى في هذا الطور بالذات كانت خفية تماماً .

٤ – في كتبك «Mobile»و «Votre Fausst» وتمثيلياتك الاذاعية،هل يبدو لك أنك ترسم الشكل النهائي لقاعدة « منظورة » في العمل الأدبي المنفتح ؟

هل تنظر الى الرواية نظرتك الى نوع قد تخطيته ؟ أوليست بذور هـذا التطور هي في كتبك الأولى ؟ وعلى هذا الأساس يكون كتابك « Degrès » انتقالاً من كتابيك «L'Emploi du temps» و « Modification » إلى هـذا النوع من البحث ..

– تزداد رغبتي أكثر فأكثر في أن أؤلف صوراً وانغاماً بواسطة الكلمات . وعلى هذا الصعيد يمكن اعتبار الكتاب مسرحاً صغيراً ! أما الصعوبة في ذلك والفائدة الناجمة عنه ، فهو أن هذا العمل يقودنا بالضرورة الى العمـل الجماعي : فتأخذ مشاكل التنفيذ أهمية كبرى، ويتحتم علينا أن نعرف بالفعل مع من نعمل.

أما في ما يتعلق بالرواية، فاني لا اعتبرها نوعاً قد تخطيته تماماً ، وإن لم يبق لها عندي الأفضلية المطلقة التي كنت أخصها بهـا منذ وقت قريب . فأنا اليوم أكتب ، ولكن ببطء ، رواية جديدة .

٥ – إن آراغون يثني كل الثناء على نثرك في كتاب «Génic dc lieu» ، وقد شاركه فيذلك الكثيرون. ومع ذلك يبدو أنك منذ كتابك «Degrès» بدأت تهمل « العبارات الأنيقـة » والإنشاء الرفيع ، على حساب تراكيب وبناءات سابقة للفن الكتابي ، قد تكون أكثر دقة وإلزامية . هل تستطيع أن توضح لنا معنى هذه الميكانيكية الظاهرة ؟

– إن « العبارات الأنيقة » والنصوص المتقنة الإنشاء بالمعنى المدرسي ، أي كما كان يكتب أناتول فرانس قديماً أو أندريه جيد حديثاً ، هذه الطريقـة في الكتابة لم يسبق لي أن أعرتها أي اهتمام .

إن الذي يحسن فن الكتابة هو ، في الحقيقة ، من يحسن استعمال لغتـــه ، فيعطي للكلمات قيمتها الحقة ، وهو الذي يمتلك ناصية اللغة فيحيي بأفكاره كل كلمة من كلماته وكل مجموعة من عباراته .

إني أبذل جهدي لأراقب مراقبة أفضل كل ما أفعله . ولما كنت اتعرض لمشاكل تتعقد أكثر فأكثر ، فأنا مجبر على إعداد آلات فائقة الدقة ، ذلك أن السرعة ، وبعد النظر والبناءات الضخمة ، تتطلب مثل هذه الآلات . إذن ، ليس هنالك انشاء يضاف الى تركيب العبارات كما يضاف الطلاء اللامع في آخر لحظة . هنالك تأليف العمل الأدبي الذي ينبغي ان تكون كل عبارة من عباراته وكل كلمة من كلماته نتيجة طبيعية له .

٦ — هل حدث لك وأنت تكتب أن اعترضتك مشاكل «الترجمة الحرفية»؟ وأين هي عندك مواطن الأخطاء الممكنة ؟

– لقد قمت ببعض الترجمات . وفي كتابي «Degrès» ، ولاسيما «Mobile» كثير منها . وكان عليّ في هذا الكتاب الأخير أن أحافظ على لهجة النص الأساسي ، حتى ولو كان ذلك في مقطـــع قصير ، مأخوذ من كتب جفرسون أو من أي منشور دعائي . هنا برزت مشاكل الترجمة الحرفية في أقصى صعوباتهـا ، كما تعددت إمكانات الوقوع في الخطأ . وعندما كنت أكتب عن بودلير كان علي أن أتثبت دائماً من صحة التوافق بين ما أتخيله وكل ما هو معروف عنه .

عندما أكتب صفحة ما ، يحدث لي أحياناً أن أتوقف بسبب كلمة ، فأشعر كأني فقدت شيئاً وعليّ أن أقلب البيت رأساً على عقب لأعثر عليه .

إني أعرف كتّاباً محترمين « ينسجون » مؤلفاتهم سطراً سطراً دون أن يعودوا أبداً الى الوراء . أما أنا فإني أعيد قراءة مـا كتبت ؛ فأقع على كلمتين أو ثلاث أعتبرها أخطاء لا بد من تصحيحها : إنها شبيهة بالأخطاء الإملائية ، وقد لا يقتصر ذلك على كلمتين أو ثلاث ، أو عبارتين أو أكثر ، بل يتعدى الى الصفحة بكاملها . إن ما أكتبه في الصفحة (٢٠٠) قد يجبرني على إعادة كتابـة

الصفحات العشر الأولى . ومن الثابت أن في كتبي مقـاطع أعدت كتابتهـــا خمسين مرة .

عندما ننصرف الى التأليف مستعينين لا بكلمات فحسب ، بل بـ « كتل » من النصوص ، كالاستشهادات الحرفية أو شبه الحرفية ، وقد تكون أحيانـاً طويلة جداً ، ومعتبرة تقريباً كأنها كلمات ، فإننا نجد أنفسنا أمـام مشاكل ضخمة لضبط النصوص وإحكامها . وهذا يستحق الجهد .

لقد لفتوا نظري الى بعض الأخطاء في التفاصيل واردة في كتبي ، كالأخطاء المطبعية . ومن السهل أحياناً إصلاح هذه الأخطـــاء المطبعية في طبعة ثانية ؛ وأحياناً أخرى يتعذر إصلاحها مطلقاً لأنها في صلب النص . وهكذا فإني قد وقعت في خطأ لا سبيل للرجوع عنه عندمـا أعطيت تاريخـــاً خاطئاً لـ Goy Fauwkos days في كتابي « l'Emploi du temps » وأنا أعرف الآن كيف حدث ذلك ، إلا أنه لم يعد باستطاعتي أن أفعل شيئاً .

والمهم أن يبقى الكتاب محافظـاً على مكانته على الرغم من هذا الخطأ ، من هذه العقدة ، من هذا الخرق في النسيج . فلسنا أبداً في مأمن من الوقوع في مثل هذه الأخطاء ، ولكننا إذا كنا قد « عشنا » كتابنا « عيشاً » كافياً ، فإن مثل هذه الأخطاء لن تستطيـع أن تقلل من مكانته .

٧ ـ إن أبحاثك في الكيمياء السحرية ، وقصص الجن ، والعلم الخيـــالي ، وجول فيرن ، وريمون روسيل تبدو لأول وهلة كأنها تشير الى منفعة قريبة من المنفعة التي حملتها السوريالية . بينما أنت تعتبر ، على وجه العموم ، من حاملي لواء الواقعية . فهل لك أن تشرح لنا لماذا يبدو أن تفوق العـالم « الخارجي » (« تمثيل » الولايات المتحدة) يجذبك أكثر إليه ؟

ـ في السوريالية واقعية . ومن الثابت أن المجموعـــة لم تكن على مستوى أهدافها . ولكن فضلها الكبير يعود إلى أنها أعلنت بصورة نهائية أن الرسم والأدب ليسا من فنون الزينة فقط ،بل هما أدوات صالحة لارتيادالواقع وتبديله.

لا يمكن ان يكون هنالك واقعية حقيقية إلاّ اذا تركنا فيها حصة للخيال ، وأدركنا ان الخيالي هو قائم في الواقعي ، واننا لا نرى الواقع إلا من خلاله . إن وصفاً للعالم لا يحسب حساباً لأحلامنا هو مجرد حلم فحسب .

إن كلمة واقعية لا يمكن أن تدل إلا على موقف معنوي، وعلى ارادةلاعتبار الأشياء علىحقيقتها لا الاكتفاء بالأوهام وما تحمله من تعزية ؛ وهذا يفرضاعتبار الأحلام كما هي .

أما الأشياء الخارجية ، أي ما نراه ، ونلمسه ، ونتناوله بأيدينا، والألفاظ التي تدل على كل ذلك هي أقل الأشياء إشكالاً : إشارة واحدة تكفي. لتؤكد لنا معانيها . إنها الأضمن .

وهذه الأشياء نفسها تشمل كل ما نسميه العالم الخارجي ؛ أوَليس الكتاب شيئاً ؟ وهكذا فإن العقلية الأميركية ترتسم في الملايين من الأشياء المصنوعة التي تجوب الولايات المتحدة من أدناها الى أقصاها. فالمناشف هناك تختلف ألوانها عن المناشف هنا . والاستعارات التي تدل على هذه الألوان في الكاتالوجات أو المنشورات ليست هي نفسها هنا وهناك ، ذلك أن للناس الذين يستعملونها ميثولوجية ومراجع مختلفة ، وأن للألوان في شؤونهم اليومية دوراً مختلفاً عن الدور الذي لها عندنا . ولا يمكن لمن يتغافل عن هذه التفاصيل أن يفهم بلداً أجنبياً وقد يكون لهذا بعض النتائج ...

٨ – أنت تنتمي بحسب حكم الجمهور ، الى « الرواية الحديثة » فما رأيك في ذلك ؟ وما هي في سنة ١٩٦٢ الأبحاث الأدبية التي تبدو لك أثبت من غيرها؟ وهل هنالك حركة وتطور ؟

– إن لتعبير « رواية حديثة » معنى تاريخياً واضحاً : والأمر يتعلق ببعض الروائيين الذين اشتهروا فجأة حوالي سنة ١٩٥٦ . ومن الواضح انه كان لهؤلاء الروائيين ، على اختلافهم ، نقاط مشتركة ، وليس من قبيل الصدف أن يكون القسم الأكبر من كتبهم قد قامت بنشره دار نشر واحدة . وفي الدروس التي

ألقيتها عن فن الرواية الفرنسي في القرن العشرين كنت مجبراً على تقديم الاشياء على هذه الصورة ، وعلى القبول بالانتماء الى « الرواية الحديثة » .

إلا أن هذا التقارب لم يسمح البتة بايجاد مذهب مشترك ، وقد شعرت طويلا بالانزعاج من نقاد نسبوا الي ، بحجة الرواية الحديثة « نظريات » غريبة عني ، مما ضاعف سوء التفاهم .

أما بشأن الأبحاث الأدبية في سنة ١٩٦٢ ، فإن الحكم عليها أمر سابق لأوانه ، ومن الواضح أن الأبحاث التي يمكن أن تسترعي اهتمامي هي التي تتعدى هذا «النوع الأدبي» ، والتي تعيد الأدب ثانية الى حياتنا ، وتتساءل عن سبب وجوده . إن الأعمال التي تقوم بها المجموعة التي تنتمي إلى « الرواية الحديثة » تستحق ، على ما يبدو لي ، كل اهتمام ولدي شعور أن شيئاً ما يختمر في نفوس بعض من هم أصغر سناً . وإني لأرقب ذلك . وآمل أن أعمالاً أدبية جديدة لن يطول بها الوقت حتى تبرز الى الوجود ، فتستهويني ، وتساعدني ، وتكون معي ، ويمكن لي أن أكون معها . أما في الوقت الحاضر فلا يزال ذلك يكتنفه الضباب ، إلا أنه من الواضح أن حركة ما تتهيأ وراء الكواليس .

٩ — ما هي مشاريعك القريبة والبعيدة ؟

— عندي خبز على الرف لمائة عام .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فهرس

الصفحة

ملشورات عويدات ١٨٦ / ٤ / ١٩٧١



Michel BUTOR

ESSAIS SUR LE ROMAN

Texte traduit en arabe

par

Farid ANTONIOS

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Paris





زدني علماً

١ - حوار الحضارات.

٢ - الميتولوجيا اليونانية.

٣ - مبادىء في العلاقات العامة.

٤ - الخلدونية.

٥ - سوسيولوجيا الأدب

٦ - الأسواق الزراعية.

٧ - الجمالية الفوضوية

٨ - تاريخ الفنون العسكرية

٩ - الفكر الفرنسي المعاصر

١٠ - الأدب المقارن

١١ - الإسلام

١٢ - برغسون

١٣ - سيكولوجيا الفن

١٤ - تأملات ميتافيزيقية

١٥ - في الدكتاتورية

١٦ - العقد النفسية.

١٧ - دستويفسكي.

١٨ - نظرية العفو.

١٩ - الإنسان ذلك المعلوم.

٢٠ - سوسيولوجيا الفن.

٢١ - السيمياء.

٢٢ - التخلف المدرسي.

٢٣ - علم الأديان الفكر الإسلامي.

٢٤ - مدخل إلى علم السياسة.

٢٥ - نقد المجتمع المعاصر.

٢٦ - روسو.

٢٧ - الأدب الرمزي.

٢٨ - طريقة الروائز

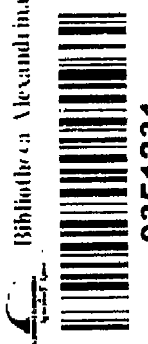
٢٩ - مصير لبنان في

٣٠ - من ديكارت

٣١ - الإنطباعية.

٣٢ - تاريخ قرطاج

٣٣ - باسكال.



EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth – Paris